CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

612

junio 2001

DOSSIER:
La televisión

Juan José Sebreli
Globalización y localismos

Eduardo Haro Tecglen
El telespectador y su sombra

Reiner Kunze
Poemas

Centenario de Ramón J. Sender

Entrevista con Manuel Mujica Láinez

**Notas sobre Francisco Ayala, George Steiner,
el cine español contemporáneo y el final del nazismo**

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-01-003-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index) y en la MLA Bibliography

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

612 ÍNDICE

DOSSIER
La televisión

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA



DOSSIER
La televisión

Las manifestaciones contenidas en este dossier han sido recogidas y procesadas por Guzmán Urrero Peña.


SHERIFF

Nociones para entender la televisión del futuro

Mariano Cebrián Herreros[1]

Un profundo cambio anima el momento actual de la televisión, un cambio de orden tecnológico y, en consecuencia, un cambio de contenidos. En el plano de la tecnología, revolucionado por la experiencia informática, se abre una nueva dimensión que viene a modificar absolutamente todos los anteriores procesos comunicativos. En principio, la televisión digital nos enfrenta a un efecto fundamental: la multiplicación de canales. Si antes el espectro permitía la entrada de cinco o seis cadenas, ahora es posible el acceso a centenares de ellas, y en el caso de que dispongamos de una antena parabólica motorizada, el número de canales sintonizables desde Madrid asciende a mil setecientos. Se trata, pues, de un desarrollo máximo que origina otro tipo de coyuntura. En esta incorporación de servicios paralelos, destaca por ejemplo la interactividad. El ejemplo más conspicuo lo ofrece la llamada publicidad interactiva, gracias a la cual el usuario televisivo puede elegir entre distintas opciones, próximas a su gama de intereses. Sin duda, se trata de un proceso abierto que ha de promover nuevos modelos comunicativos en los cuales las funciones de emisor y receptor serán, en cierto grado, intercambiables, al estilo de lo que sucede en las redes interactivas multimediáticas.

Tan abigarrada variedad de canales plantea un reto enorme a los creadores, que han de asumir el compromiso de articular un repertorio de contenidos y servicios de interés para la audiencia. Es necesario definir nuevas estrategias de programación y ello exige la llegada de profesionales capaces de diseñar canales especializados, con nuevos planteamientos y formatos. Paralelamente, la nueva televisión debe contar con analistas de audiencias y de programación, empleados en una labor específica: saber a qué sector o sectores va encaminado el producto audiovisual.

[1] *Catedrático de Teoría y Técnica de la Información Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid. Entre otros libros acerca del medio televisivo, ha escrito* Introducción al lenguaje de la televisión. Una perspectiva semiótica *(1978),* Diccionario de radio y televisión *(1981),* Fundamentos de teoría y técnica de la información audiovisual *(1983),* Géneros informativos audiovisuales *(1992) e* Información televisiva *(1998).*

Un ejemplo concreto plasma el carácter del devenir televisivo. Antes de que apareciesen en nuestro país las cadenas privadas, los programas informativos de Televisión Española lograban congregar a dieciséis millones de televidentes. Ahora lo habitual es un conjunto de tres o cuatro millones de espectadores ante un determinado noticiario. Es en esta segmentación de las audiencias donde reside el motor de cambio de la televisión generalista. Téngase en cuenta que, al hablar de cadenas generalistas, nos referimos a canales abiertos, gratuitos, nunca especializados.

Inmersos como estamos en un proceso de globalización que afecta muy singularmente al mundo comunicativo, los proveedores de contenidos televisuales tratan de obtener la multiexplotación del servicio. Por esta razón, quien posea un determinado canal no se limitará a difundirlo por la vía acostumbrada. También tratará de divulgarlo a través de la televisión digital terrestre, tanto en el ámbito nacional como en el internacional. Y si además elabora los contenidos en un idioma que compartan otras regiones geográficas, procurará integrarse en las plataformas internacionales para conseguir una difusión transfronteriza. De igual manera, cabe una propuesta como la de CNN *(Cable News Network),* cuyas emisiones en inglés, iniciadas el 1 de junio de 1980, se han ido diversificando por motivos idiomáticos, adaptando esa oferta a los distintos países receptores. En suma, el objetivo es una explotación internacional sin desatender al receptor local.

Apoyadas en la tecnología digital, las cadenas pueden emitir en seis u ocho idiomas e incluso con subtítulos, pues la banda de imagen llega por un canal y cada banda de sonido se encauza por canales distintos. No es preciso detenerse mucho a desentrañar la novedad: la diversificación idiomática permite internacionalizar las programaciones, brindando unas extraordinarias posibilidades al mercado.

El vínculo idiomático y cultural existente entre América Latina y España ilustra de forma sugestiva esa nueva posibilidad de contacto que ofrece la televisión digital. Gracias a este espacio común, resulta viable divulgar numerosos productos audiovisuales en las plataformas fundadas a ambos lados del Atlántico. Ciertamente, el español tiene una posición ventajosa en este mercado, y no escasean los proyectos destinados al ámbito de habla hispana. Ejemplo de ello es la presencia del Canal Internacional de Televisión Española en diversas plataformas. Podrían aportarse más casos, y siempre reiteraríamos esa gran corriente de intercambio que define la nueva tecnología. Un intercambio que, dicho sea de paso, producirá no pocos cambios en la sociedad.

Todas estas propuestas pueden parecer complejas por más de una razón, y es posible confundir los pormenores de la nueva tecnología. Para empe-

zar, si bien se ha extendido el concepto de televisión digital, a mi modo de ver sería preferible hablar de comunicaciones digitales, dado que este sistema de plataformas no sólo se ciñe a la oferta televisiva; también difunde numerosos canales de *audio*, incluyendo emisoras de radio nacionales e internacionales. Además, no todo lo que ofrece una determinada plataforma son canales originales y hay contenidos que se repiten y solapan en la mayoría de ellas.

De acuerdo con estas instrucciones de uso, y antes de examinar sus líneas de convergencia, me gustaría delinear el mercado televisivo español, que ya presenta ejemplos de cada una de las modalidades que impone la nueva coyuntura. Así, además de los dos canales del ente público Televisión Española y de los distintos canales autonómicos, disponemos, por el momento, de otras dos cadenas generalistas, esta vez privadas, Tele 5 y Antena 3. En cuanto a Canal Plus, cabe resaltar que la suya es una modalidad distinta, pues parte de su emisión es abierta y otra parte sólo es accesible para quienes han suscrito el servicio. El ámbito digital, en su siempre renovada expansión, ofrece por ahora dos plataformas, Canal Satélite Digital y Vía Digital, a las que vienen a sumarse la plataforma terrestre Quiero TV y el conjunto de plataformas por cable que se están poniendo en marcha. En la variada oferta de cada una de esas plataformas caben los canales generalistas y también los temáticos, dirigidos a una audiencia con un interés particular. Personalmente, diferencio los canales temáticos como CNN, dedicados exlusivamente a la información general, de otros que alcanzan un grado mayor de peculiaridad, como aquéllos que sólo informan de economía, caso del Canal Expansión Financiera.

Una lectura atenta de esta progresiva especialidad permite observar fenómenos como el de la doble encriptación de ciertos canales. Así, aunque el cliente se haya suscrito a una plataforma, tiene que demostrar mediante determinado dispositivo que pertenece a un sector específico de la audiencia. Tal es el caso de algunos canales de tema médico, cuyo acceso exige suscribirse a una plataforma y además obtener otro descodificador que sólo se concede tras la pertinente identificación. Y no es el único caso: cada vez más, la audiencia se fragmenta en grupos restringidos, a los cuales se ofrece un servicio próximo y eficaz.

De todo esto se deduce una consecuencia: resulta ahora inevitable potenciar la convergencia de canales y medios que impone el nuevo mercado televisivo. En esta línea, recién establecido el formato de *Gran hermano* y programadas sus primeras imitaciones, cabe preguntarse qué ha demostrado en el campo audiovisual, más allá de la propuesta original: someter a un grupo humano aislado a una vigilancia constante a través de las cámaras.

Al margen del debate que pueda suscitar ese tipo de contenidos, lo relevante del caso es la nueva estrategia de programación que fomenta. Por una parte, Tele 5, el canal generalista que difunde el espacio, modifica substancialmente su parrilla, y durante noventa días emite tres o cuatro ediciones del programa, glosando sus novedades en el resto de espacios importantes de la cadena. Paralelamente, un canal de la plataforma Vía Digital emite *Gran hermano* durante las veinticuatro horas del día, con lo cual se establece una experiencia totalmente nueva en el medio televisivo. La tercera convergencia se debe a Quiero TV, que también dedica un canal a la emisión diaria e íntegra del programa. Para redondear la explotación de la idea, se promueve el desarrollo de páginas en Internet, aparece un teléfono de pago que la audiencia puede emplear para decidir el desarrollo del programa, y se comercializan vídeos, discos, revistas, libros y videojuegos relacionados con el formato original. En definitiva, una ofensiva empresarial trabada, multimediática, donde convergen servicios y contenidos en un juego incesante de interrelaciones.

En este proceso acumulativo, John de Mol Produkties *(Endemol Entertainment International)*, la compañía holandesa que ha desarrollado los formatos de *Gran hermano* y de sus principales secuelas, es el paradigma de lo que denominamos empresas proveedoras de contenidos. Pasemos a ver qué nos ofrece el nuevo sistema.

Después de varias décadas de televisión de monopolio, durante las cuales la entidad propietaria de la red establecía la relación con la audiencia, las nuevas productoras como Endemol se dedican a crear ideas televisivas, ideas que explotarán allá donde éstas despierten interés. Si se piensa en los países que emiten *Gran hermano* –Holanda, Italia, España, Alemania, Reino Unido, Estados Unidos–, no es difícil adivinar que la clave del mercado ya no reside en poseer un canal, sino en idear un formato explotable a través de múltiples canales.

En una plataforma, la más eficaz de las prácticas mercantiles pasa por gestionar adecuadamente los derechos de emisión. Es presumible que, varios años después de su estreno televisivo, una película pueda volver a emitirse una y otra vez. De hecho, en su larga trayectoria comercial, ese filme pasará de un canal temático de pago por visión a un canal temático básico, y finalmente acabará emitiéndose en el circuito de canales generalistas. Algo muy distinto sucede cuando se adquieren los derechos para emitir un partido de fútbol, dado que se trata de un contenido fugaz, que sólo adquiere sentido como noticia en el momento en que se desarrolla. De ahí que haya variado la mentalidad empresarial en este ámbito, y cuando una plataforma adquiere esos derechos para sus abonados, también con-

siente en cedérselos, previo pago, a otra plataforma, de modo que esa reventa amplíe la rentabilidad final del producto.

Todo esto suena inevitablemente a estudio de las audiencias en un época de reajustes y nuevas modalidades profesionales. El paso de la televisión analógica a la televisión digital implica un nuevo papel por parte del usuario, mucho más activo. Y en ese contexto, cobra mayor sentido el análisis de la audiencia, pues para que un producto televisivo sea rentable han de mantenerse determinados niveles. Últimamente se han popularizado dos conceptos de medida: el *share* (el porcentaje de espectadores que está viendo un determinado programa) y el *rating* (el porcentaje de la población que en un momento dado está viendo la pequeña pantalla). La medición de ambos baremos es automática, pero su examen se proyecta con criterio sociológico. De ese modo es posible trazar un perfil del telespectador modelo de cada programa. Esos datos permitirán luego establecer la cotización publicitaria.

Tomando como necesario punto de partida estas transformaciones, es fácil entrever la decadencia de los canales generalistas, menoscabados en su cifra de telespectadores por los canales temáticos. Aún habrá que estudiar la intensidad de este trasvase durante los próximos años. De todos modos, no coincido con los presagios agoreros que anuncian la desaparición de las cadenas generalistas, dado que aún existe un flujo publicitario que las mantiene. Qué pueda variar, en medio de semejante trasiego, es algo que aún está por ver, sobre todo porque fenómenos de audiencia como las telenovelas latinoamericanas o los concursos en la línea de *Gran hermano* han demostrado, bien a las claras, la existencia de muy pronunciados vaivenes en el gusto televisivo.

De hacer caso al análisis cuantitativo de la audiencia, habría que pensar en que no hay otro modelo televisivo porque los telespectadores no lo reclaman. Sin embargo, quizá también deba pensarse que tampoco se les ofrece algo distinto. Para corroborarlo, obsérvese cómo se ha elaborado la mercadotecnia de *Gran hermano*, potenciando la expectativa hasta establecer una auténtica moda. Lo que, sin duda, marca una nueva frontera en la historia de la televisión, más allá de las bondades o perversidades del concurso.

El estímulo competitivo de la televisión suele conducir a un abuso de los elementos instintivos, pues los programadores entienden que éstos pueden resultar más atractivos para el público mayoritario. La oferta impuesta por las cadenas privadas ya precisó el carácter lúdico y espectacular del modelo predominante, repleto de concursos, espacios de diversión y deportivos, pero ajeno a planteamientos reflexivos. Así parece que las televisiones digitales han de incrementar los contenidos, pero a partir de los márgenes y patrones definidos por la televisión generalista, como sucede con los cana-

les de cine comercial o con aquellos dedicados al deporte. Sólo un mayor grado de especialización, en la pauta de los canales profesionales, posibilitará que audiencias minoritarias descubran una oferta televisiva novedosa y satisfactoria.

Es este deseo de espectáculo lo que deforma los géneros, interfiriendo incluso en el ámbito de los informativos. Dentro de ese marco, parece darse en los noticiarios una predilección por informaciones que, sin ser relevantes, ofrezcan la posibilidad de imágenes llamativas. De igual manera, esos programas recurren a un elemento habitual en las producciones de ficción: la emotividad. Tal es la causa por la cual no escasean en los informativos las más diversas efusiones del sentimiento. Fijando cada estímulo, el derrumbe humano, la explosión de alegría o el llanto modulan esas noticias desde una sintonía semejante a la que podría reclamar un programa dramático.

El mismo compromiso con el espectáculo sitúa al informador ante la necesidad de modificar su lenguaje audiovisual. Se acelera la cadencia de situaciones y de planos, varían los puntos de vista, el montaje es fragmentario y, en suma, se pretende el impacto emocional a través del ritmo de las imágenes. Una entrevista televisiva ya no se sostiene en un solo plano; a menudo parece que se desvanezca el contenido en los aspectos formales. La planificación se multiplica, registrando múltiples imágenes del entrevistado, del entrevistador, del público, hasta conseguir que la cámara y sus efectos sean los verdaderos protagonistas. Todo, en fin, pretende ese impacto irreflexivo, emocional y atractivo que subraya el moderno lenguaje televisual.

Queda así constituido un modo de contar en imágenes tributario de la narrativa estadounidense más mercantil. Los espectadores jóvenes, crecidos en esa tradición, ya no resisten el plano-secuencia y otros recursos propios del antiguo universo audiovisual. Tampoco aceptan un diálogo prolongado ni la reflexión sostenida, lo cual no sólo explica el nuevo tono de los informativos, sino la desaparición de géneros como el coloquio. En su lugar, surge con fuerza el debate sensacionalista, donde interesa la controversia pero no el análisis. Por si ello no bastara, ese formato plantea una subversión de valores, pues un intelectual que lleve décadas examinando un tema puede quedar anulado por alguien que, desconociendo la materia, embelese a la audiencia con alguna frase feliz.

Por esa inmediatez de miras, la pequeña pantalla es un mal medio para el análisis en profundidad. Sin duda, cada medio tiene sus exigencias, y la televisión permite visualizar hechos y representar acciones, pero no es una vía provechosa para difundir ideas o para manifestar un pensamiento penetrante en sus verdaderas dimensiones. En último término, la lectura constituye el genuino vehículo para la experiencia reflexiva.

El telespectador y su sombra

Eduardo Haro Tecglen[1]

En este mundo tan mudable, existe siempre la tendencia a considerar absoluto cualquier cambio. Lo peor ha llegado, se dice. Y si hablamos de televisión, *Gran hermano* representa ese cambio funesto que, a juicio de muchos, marca una nueva frontera en el desenvolvimiento del medio. Pues bien, algunos creemos que el pretendido fenómeno carece de importancia. Sólo se trata de un programa comercial, como todos, y en realidad no peor que otros. Un programa que atrae al telespectador porque le atañe, porque en él descubre a sus semejantes. Quienes concursan tampoco me parecen originales: buscan dinero y notoriedad como tantos otros que acuden a este tipo de convocatorias. Por lo demás, en lo que compete a la clave orwelliana (la vigilancia continua), cabe resaltar que también se da fuera de *Gran hermano*. Para confirmarlo, recuerde el lector la compraventa y el cruce de datos personales que nos abruman en ámbitos muy diversos.

Con todo, nadie crea que dicho programa queda fuera de esa negación mitológica de la televisión que más de una vez he definido. Todos negamos verla: ser televidente es un defecto de estilo y puede causar males mayores. De ahí que el medio sea desdeñado por quien se considera en una situación superior.

No es algo nuevo. Sucedió antes con el cine y el teatro. Por lo que hace a esta postura, habrá que preguntarse de dónde proviene tan antigua pauta de rechazo. Despreciaron la imprenta quienes creían que la difusión de los escritos iba a malograr al pueblo, dichoso en su pobreza. Verter al castellano textos bíblicos tuvo penas de cárcel. Y cuanto disfrutaba de una audiencia notable –la mancha de *Gran hermano*– era castigado con el desdén y el reproche. No hace falta remontarse demasiado en la historia: pienso en el caso de Galdós, el gran vendedor de libros según los miembros de la generación del 98, considerado un infame precisamente por eso. Respaldando ese principio, el *bueno* en la generación del 27 era Benjamín Jarnés, a quien nadie leía.

[1] *Escritor, periodista y crítico de teatro y televisión.*

Por lo demás, y al hilo del discurso televisivo, conviene hacer una precisión. Rechazar en España no es ser ajeno: es desear que nadie haga un determinado programa y que nadie lo vea. Calcúlese lo que eso significa. Nada menos que la raíz de las censuras.

Se dice que la moderna televisión nos ha entontecido. Es más: se habla de la *caja tonta*. Cuando el programador no sentía la necesidad de fijarse en los índices de audiencia, era posible emitir teleseries como las ideadas por Jaime de Armiñán, Adolfo Marsillach y Fernando Fernán-Gómez. Pero la llegada de las cadenas privadas ha distinguido un par de necesidades: mientras unos precisan tener audiencia para conseguir publicidad, otros anhelan un público para sus contenidos políticos. Y ahí es donde se implanta la idea de lo peor. En esta maniobra, se filtran los versos de Lope de Vega: «Escribo por arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto». Claro que el público no es más necio que Lope. Hay que distinguir un poco. En realidad, el público entendía a Lope, y él era superior porque, si bien escribía para el vulgo, se daba cuenta. Cosa distinta es la crítica escandalizada del último espacio televisivo.

Veo con frecuencia la televisión. Aparte de las necesidades que impone mi trabajo –se supone que soy crítico del medio–, veo muchos programas culturales y mucho cine en la pequeña pantalla. Sin ir más lejos, hace poco tuve la oportunidad de ver un espacio donde Kingsley Amis relataba sus memorias. Jamás veré ni un partido de fútbol ni una corrida de toros, y puestos a elegir, prefiero *Gran hermano*, ya que al menos me ofrece una narración. Es cierto que dicha narración está protagonizada por un grupo feo, teñido, obsceno y vulgar. Pero, no se olvide, una parte de la sociedad es así, y el programa viene a ser su reflejo.

Vaya por delante una evidencia: mi casa está repleta de libros, lo cual informa de dónde he podido obtener mi posible cultura. Podemos elogiar este tipo de formación libresca, pero sin desatender el provecho de la televisión en miles de pueblos españoles, donde ha logrado mitigar el analfabetismo imperante. Quizá también haya extendido cierta cursilería, cierto mal gusto, pero eso siempre será preferible a cualquier forma de barbarie. En este contexto, incluso el serial más inane puede resultar formativo. No podemos pretender que un pastor de cabras analfabeto se convierta en lector de Kant –o mejor de Hegel, quizá– gracias a la televisión. A nadie se le oculta que, volviendo a lo que importa, le proporcionará un nuevo modo de ver la vida, de la misma forma que a mí me facilita un encuentro con Kingsley Amis.

Cuando se afirma, en frase hecha, que la televisión ocupa el tiempo del libro, cabe dudar si un espacio como *Tómbola* puede desviar al telespectador de su pasión por leer un texto clásico. Pues bien, lo que me satisface de la televisión, aquello que en ésta considero beneficioso, es precisamente que al menos ocupa el tiempo de muchas personas que antes no leían libros.

No obstante, ¿será necesario recalcar que también se puede difundir la literatura a través de la televisión? Si hablamos del caso español, no diré que Fernando Sánchez Dragó sea un portador de cultura de primer orden, pero lo cierto es que cada semana muestra en su programa un repertorio de novedades editoriales. Por supuesto, la gama resulta parcial y arbitraria, tanto como pueda serlo la lista de reseñas planteada por el suplemento cultural de un periódico. Parece claro que siempre se establece una criba, fuera de la cual quedarán volúmenes aburridos, inútiles, adversos o propagandistas, según el criterio de preferencia, más o menos justificable. Pero ¿por qué la televisión va a gozar de una mayor densidad de calidades? ¿Acaso debe ser un mágico talismán que nos civilice? Desde luego que no. Con razón se ve empujada por el deterioro cultural que venimos sufriendo.

Porque, en efecto, el medio televisivo se degrada al mismo ritmo en que lo hace la cultura en su conjunto. Por esas paradojas de la vida, un padre confía a su hijo a un colegio público, y comete la irresponsabilidad de quedarse tranquilo. Pero luego no le permite ver la televisión, convencido de que será la fuente de su ignorancia. Y no se detiene a pensar en los espantos que aguardan al muchacho en los institutos de enseñanza media o en la universidad.

En principio parece demasiado fácil culpar a la televisión como causa de cuanto enumero. Pero lo que debiera escandalizarnos es aquello que refleja de nosotros. Este es un país muy inculto, y eso se expresa en la programación de sus cadenas. Agravando el mal, los canales televisivos de Occidente han disminuido la calidad de su oferta. Y hasta tal punto que nadie produce series como *Retorno a Brideshead* (*Brideshead Revisited*, 1982). En la actualidad, ya no resulta conveniente adaptar a la pequeña pantalla un texto como el de Evelyn Waugh. Hay otro nivel de exigencia. Tanto es así que un serial estadounidense como *Falcon Crest* (1984), muy criticado en su día, hoy mejora si lo comparamos con las producciones para adolescentes que proliferan en las cadenas de todo el mundo. Exceptuando algún caso desacostumbrado, como los canales culturales en Francia, la televisión occidental muestra esa decadencia. Y no por azar precisamente.

Poco a poco, la idea transgresora deja su espacio al orden de la civilización. Un orden que nos asusta con dos temores básicos, ligados como si fueran asimilables: el sexo y la violencia. En este plano, los niños, que son

pornógrafos por naturaleza, acaban idealizados como seres sagrados a quienes hay que defender de ambos peligros. Bueno, más bien de uno de ellos, el sexo, porque la violencia invade la televisión incluso en sus espacios informativos. Y quien lo dude, puede juzgar si no es violenta la secuencia terrible de unos magrebíes ahogados en la playa de Tarifa.

En el fondo, se trata de un problema de mínimos. Quien se plantea una posible manipulación a la hora de leer un periódico, también sospecha frente a la pequeña pantalla. Claro está, la televisión es vista por todos y la prensa escrita tiene un público minoritario. De modo que escasea un telespectador exigente, dispuesto a ir al fondo del problema. Por el contrario, menudea esa crítica un poco ingenua que compara el tiempo televisivo de los distintos líderes políticos, sin caer en la cuenta de que importa menos cuánto aparecen que cómo aparecen.

Y ya que entramos en incomprensiones, no estará de más recordar cómo se configura la jerga recurrente en esos líderes. En más de una ocasión he destacado que estoy seguro de que el ochenta por ciento de los españoles no entiende el ochenta por ciento de los periódicos. Bien, pues algo parecido sucede en la información televisiva. Al igual que se concibieron el mandarín en China y el idioma sacerdotal en Egipto, se va instituyendo un idioma político, un vocabulario de entendidos, lleno de giros y eufemismos, reproducido por los medios masivos, pero ininteligible para el gran público. Es molesto que los periodistas no sepamos traducir ese tipo de discurso. Mientras tanto, mantenemos un idioma de clérigos, de textos escritos en cuaderna vía, sobre todo desde que todas las informaciones han acabado disueltas en una, la económica, fabricada justamente para no ser comprendida.

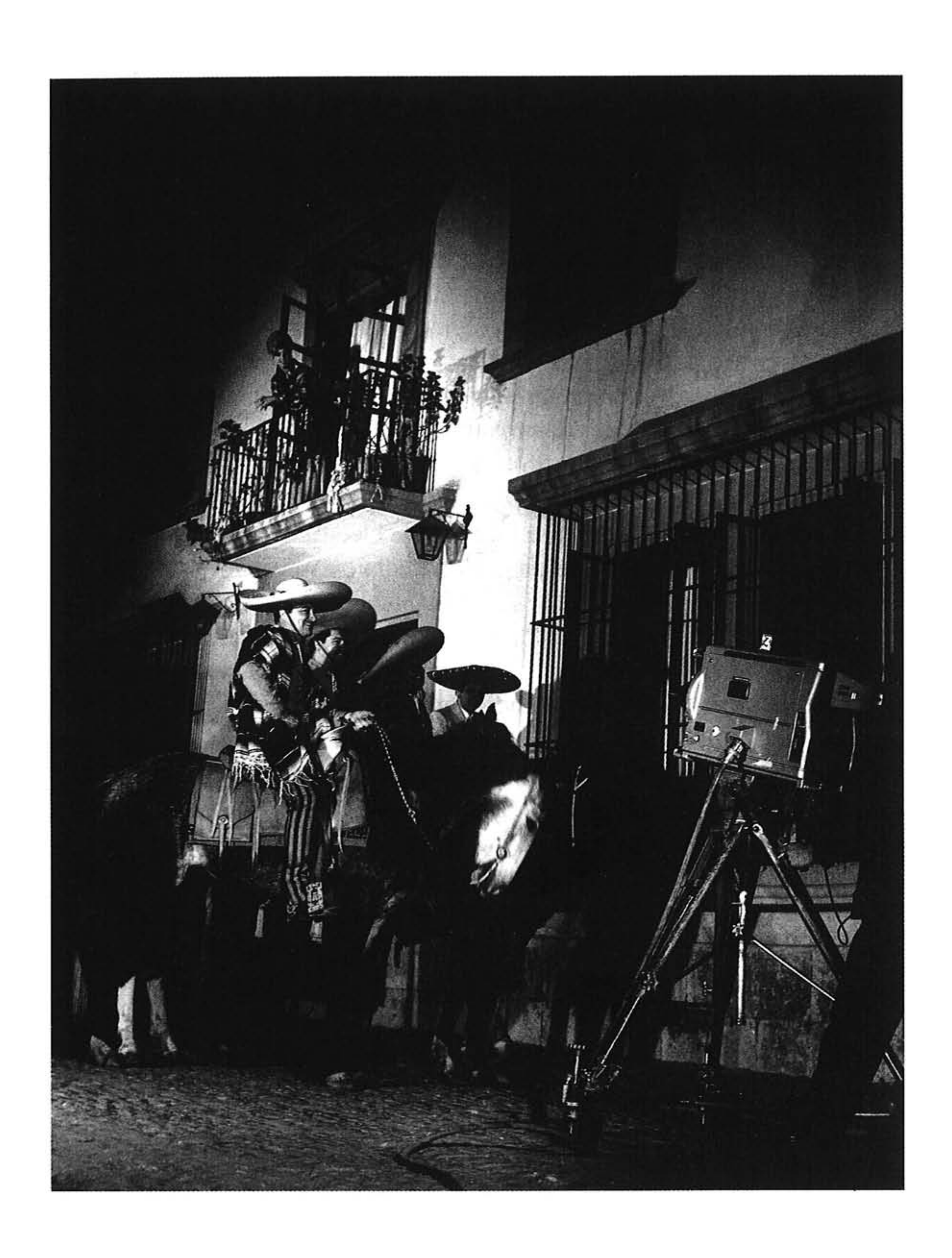
Con su habitual información en directo, los periodistas de radio y televisión han impulsado ese proceso. Antes los redactores tomaban nota y luego reconstruían la noticia o la entrevista. Ahora se confía en la cámara o la grabadora. Cuando se entrevista a un ministro, éste emplea todos sus recursos para mostrarse políticamente correcto. Si los periodistas descubren la maniobra y vuelven a preguntar, el asunto no se complica. Pero, por desgracia, muchos se limitan a reproducir, a copiar. Tienden su micrófono y su cámara hacia quien recurre al giro porque no quiere decir la verdad para todos. No actúan de intermediarios, reinterpretando lo que se oye. En cierto modo, eso significa una quiebra del oficio. De hecho, en una información en directo, quien cobra protagonismo es el testigo, un testigo que muchas veces no sabe explicarse y contradice a otros testigos, lo cual acaba por oscurecer la noticia. En algunos casos, ni siquiera son los reporteros quienes manejan la cámara, pues las imágenes emitidas provienen de los

departamentos profesionales de la policía o los ministerios. Sin duda, me parece reprochable ese tipo de propuesta, así digerida y filtrada, pues con ella desaparece la tarea básica del redactor: interpretar con cierta decencia los acontecimientos.

Tras este paréntesis lingüístico, sugiero al lector la posibilidad de abordar el miedo a las nuevas tecnologías que, como la televisión, han revolucionado el siglo XX. En párrafos anteriores ha quedado de manifiesto la oposición entre cultura transgresora y control gubernamental. A su modo, los gobiernos están hechos para ser aterrorizados. Tienen la idea –bastante cierta, quizá– de que se les quiere quitar de en medio. Cada nueva fórmula comunicativa sufre más controles que la anterior. La televisión está dominada, y ahora se pretende lo mismo con Internet.

Aceptamos un cierto grado un control policial de la Red, e incluso toleramos que se pueda inspeccionar un mensaje electrónico, cuando juzgaríamos eso mismo inadmisible en un correo convencional. En esa línea, los informativos de la televisión atribuyen a Internet unos delitos misteriosos y terribles, difundiendo de éste una idea sobrecogedora. Pero, en el fondo, el verdadero riesgo que se quiere impedir en la Red no es la pederastia o el intercambio de una receta para fabricar explosivos. Dejando aparte la existencia de esos mismos delitos fuera de Internet, el peligro más temido es la transgresión del pensamiento único. Por eso hay tanto interés en controlar el sentido libertario de este instrumento tecnológico y así, progresando en su censura, domesticarlo como se hizo antes con la televisión.

Es curioso, pero ese tipo de miedos también atañe a los intelectuales, si bien desde otro costado. Un filósofo inteligente, Emilio Lledó, me explicaba que en su casa no había televisión porque ésta podía alterar su vida cotidiana. Y yo le sugería otra actitud: dejar que esa tecnología alterase su vida, pensar en cómo la altera y, si acaso, contrarrestar el efecto. Al fin y al cabo, bucear en las nuevas tecnologías también significa tener voz en ellas.



Teoría del guionista inocente

Adolfo Puerta[1]

La razón se sitúa de la parte de quienes acusan a los guionistas de bajo nivel literario. Como es sabido, la prisa que impone el medio televisivo contribuye a crear y a formar nuestro oficio. En realidad, ha sido la moderna producción televisiva la que ha descubierto ese modo frenético de escribir, la que ha obligado a redactar un libreto con tal rapidez y eficacia. Llegada la hora del rodaje, en nuestro ánimo deben quedar sólo esa capacidad de escribir contra corriente y la prontitud para poner en marcha un guión a medida que éste va filmándose.

Hace tan sólo cinco años aún era posible grabar una teleserie cuando todos los guiones habían sido escritos. Ahora eso es algo imposible. Una vez escrito el tercer episodio, ya comienza el rodaje, y el guionista debe acomodarse a ese calendario infernal para completar a tiempo los libretos de la temporada. A menudo nos asalta un pequeño anhelo literario, y entonces pensamos que, puestos a ello, mejor sería completar previamente cada uno de los guiones, dejándolos luego reposar antes de volver a corregirlos. Pero inmersos como estamos en un ritmo tan impetuoso, ¿quién puede pensar en el brillo poético de los diálogos?

De cualquier modo, la conquista de la audiencia no parece implicar un sistema de redacción privilegiado. Cuando menos, no después del estreno de *Médico de familia* (1995). Por lo que atañe a nuestro cometido, aquella teleserie de Emilio Aragón constituyó un corte, una frontera que, una vez rebasada, cambió las reglas de trabajo en nuestro gremio. Si nos fijamos en la estructura de sus diálogos, hasta la telecomedia estadounidense más insubstancial recuerda el estilo cinematográfico. En realidad, también los guionistas españoles compartíamos esta convención: nuestros diálogos tenían que resultar fluidos, pero sin proyectarse hacia el habla callejera. Polarizando el interés popular, *Médico de familia* abrió a los escritores televisivos una nueva senda, en la medida en que pretendía la autenticidad

[1] *Guionista televisivo. Entre las producciones donde ha participado destacan* Lleno por favor *(1993),* ¿Quién da la vez? *(1994),* Este es mi barrio *(1995),* El súper *(1995-1998) y* Mediterráneo *(1999).*

intrascendente de las cosas vividas. De hecho, sus guiones no evitaban todo aquello que en cine o teatro es una pérdida de tiempo: expresiones reiterativas o fallidas, saludos innecesarios y, en suma, líneas pretendidamente naturalistas, al estilo de «Pásame la sal», sin la menor importancia dramática. Cuando pensábamos que ese tipo de diálogo intrascendente era un error que sería inadmisible en teatro y cine, la enorme audiencia de *Médico de familia* demostró que, al menos para el guionista televisivo español, se trataba de un desvelo inútil.

Quizá, de todos modos, el problema puede llevarse más lejos en relación con etapas anteriores. Encontraríamos un método de escritura muy diverso en aquellas adaptaciones de clásicos de la literatura universal que emitía, décadas atrás, Televisión Española. Si en aquel periodo lo usual era comercializar un guión acabado, hoy lo más común es vender ideas. El productor las ofrece y la cadena las acepta, pero no sólo por la calidad que pueda tener el producto final, sino porque tiene un hueco en su parrilla de programas, o sencillamente porque ha oído que una cadena de la competencia va a emitir algo similar. Bajo este ángulo tan variable, el apego del canal por una determinada idea siempre tiene una consecuencia inmediata: quiere concluir la teleserie cuanto antes, en un plazo tan breve que el productor no tiene otro remedio que presionar a los guionistas.

Este problema temporal queda un tanto mitigado a través del trabajo en cadena, pues todo un equipo de guionistas acomete el proyecto, y así se reparten tareas y responsabilidades. Sacando provecho de la experiencia norteamericana, los guionistas españoles adoptaron este tipo de coordinación muy recientemente. La telenovela catalana *Poblenou* (1994), ideada por el dramaturgo Josep Maria Benet i Jornet, resultó una experiencia pionera en este campo, y su ejemplo fue seguido por otros equipos de escritores[2]. Fue así cómo el escritor valenciano Rodolf Sirera, ya experimentado en estas lides tras su paso por varias producciones autonómicas, dio el salto a una cadena de ámbito nacional con *El súper* (1995), un teledrama de emisión diaria que Tele 5 mantuvo en antena durante varios años.

Lo singular de *El súper*, más allá de su éxito y de la dificultad que significaba sostener su ritmo cotidiano, era el modo en que se organizó la escritura del libreto, de acuerdo con la pauta estadounidense. Rodolf Sirera actuaba como coordinador de todo el grupo, además de figurar como res-

[2] *En el marco de la producción española, los 190 episodios de* Poblenou *distinguieron una nueva etapa en el modo de estructurar los equipos de guionistas. La pauta fue seguida en la teleserie* Secrets de familia *(1995), cuyos argumentistas fueron Maria Mercè Roca y Sergi Belbel. Por las mismas fechas, Rodolf Sirera firmaba el libreto de* Herència de sang *(1995).*

ponsable de la *biblia* (así se denomina en nuestra jerga a la descripción y evolución de los personajes). Su esbozo del argumento semanal era discutido por un plantel de escaletistas, normalmente dos o tres, que lo adaptaban a *escaletas* diarias para su posterior desarrollo por parte del equipo de guionistas.

Tal proliferación de actividades ofrece una excelente maquinaria para la redacción de guiones, y es probable que no haya estructura más representativa de lo que hoy supone escribir para televisión en España. Ni que decir tiene que la nueva experiencia probada en *El súper* y en otros títulos de la misma etapa se diseminó por todas las productoras, homologadas en su labor con las compañías de otras latitudes.

Hay que hacer hincapié en la velocidad del proceso, causa en buena medida del adocenamiento de los escritos televisivos. Desde que se concibe el producto hasta que se emite, pasa por tal cantidad de manos que finalmente resulta difícil, si no imposible, hablar de autoría en el mismo sentido en que se emplea el término en literatura. Sirva un ejemplo: Rodolf Sirera concibió *El súper* como la historia de un bígamo que mantenía dos hogares, uno en Valencia y otro en Madrid. El éxito logrado durante el primer trimestre de emisión propició la continuidad del formato, entrecruzándose nuevas historias que contaminaron el propósito inicial. Hubo un doble empuje en realidad, pues la audiencia que garantiza una emisión como ésta no sólo se mide por cifras; también se realizan estudios cualitativos, anunciando a los guionistas si el público desea más humor, más pasión o más lágrimas. A tal minucia llega el análisis que incluso se desglosa geográficamente.

Sobre esto, como ocurre con frecuencia en la televisión, siempre es el espectador quien determina los derroteros a seguir. Incluso la mirada más clara de un productor deja traslucir el miedo al fracaso. Y aun sin calcularlo, van sumándose nuevos temores de quienes participan en el proceso. Nadie sabe lo que va a desembocar en triunfo, pero todo el mundo parece opinar sobre aquello que podría no funcionar. Tanta desconfianza amedrenta incluso a quienes no tienen poder ejecutivo. Si una secretaria de producción opina que un episodio incluye demasiadas subtramas, el miedo conduce a creerla y el guión se aligera. Si un realizador opina que una secuencia es difícil de rodar, el miedo lleva a eliminar los exteriores del libreto. Y así es cómo el texto va quedando más romo, más convencional, cribado por multitud de filtros que han suprimido todo rastro de audacia. En el fondo, me pregunto si todo esto cambiaría si el diseño final dependiera de menos personas.

No pretendo negar la evidencia de que los riesgos de una teleserie española son mayores que los propios en una estadounidense. Aun cuando los primeros índices de audiencia no sean prometedores, la emisión de las producciones norteamericanas suele mantenerse, esperando a que el próximo balance confirme la confianza depositada en ellas. Nuestro caso es distinto, y cabría buscarle las costuras al sistema seguido en España, sobre todo porque hay series que ni siquiera llegan a emitirse una vez rodadas. Un medio, pues, acotado a rajatabla. De hecho, el día en que se estrena el primer capítulo es horrible, porque si fracasa, todos los involucrados en el proceso buscan justificaciones con el viento desfavorable. Acuciosamente se rastrea una clave, sin considerar otra posibilidad: la interpretación menos rígida de ese primer desencanto.

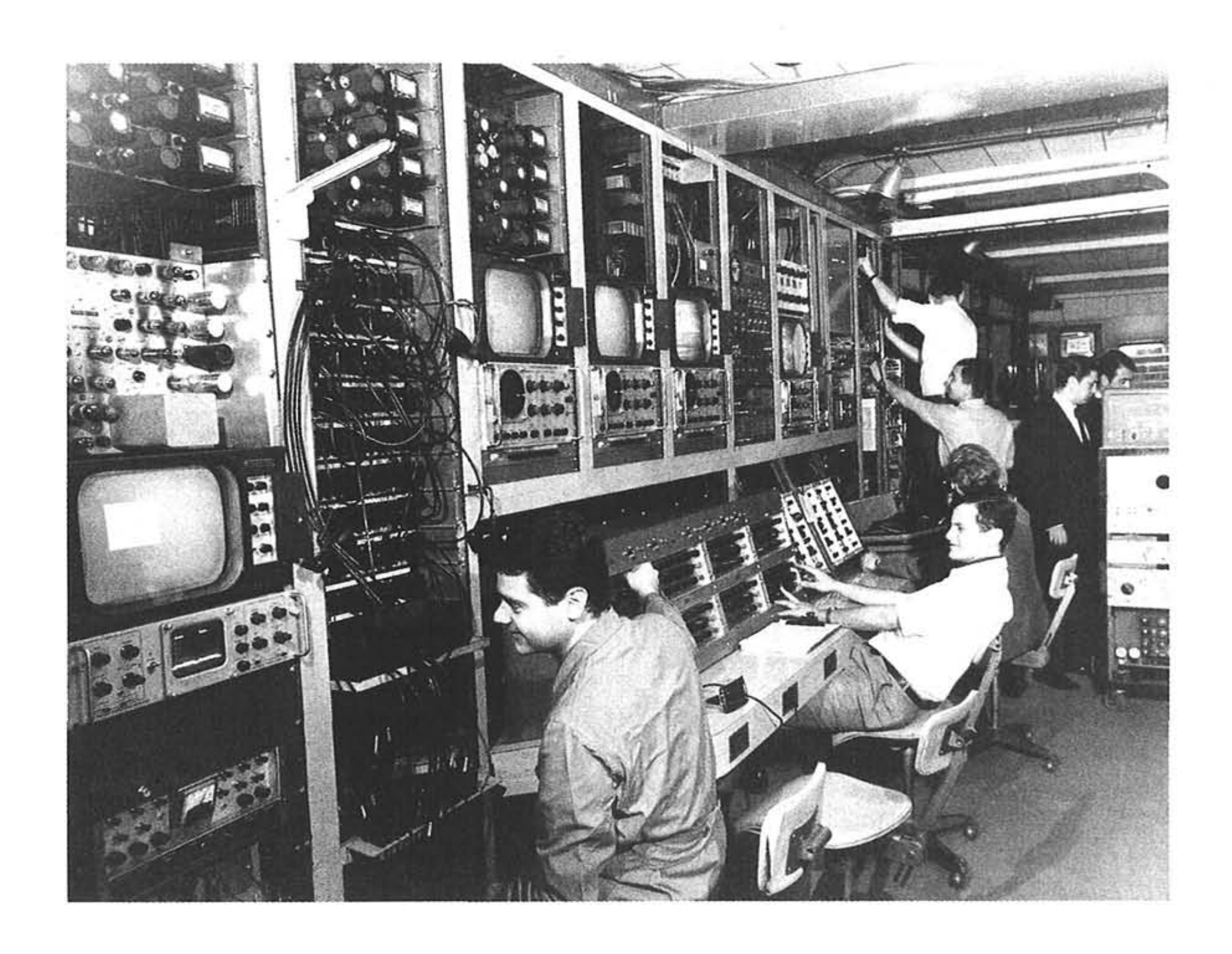
Es evidente que para acostumbrar al público a una fórmula narrativa, a unos personajes originales, ha de permitirse, con mejor o peor fortuna, un periodo razonable de emisión. Cuando el equipo encabezado por Shelly Landau y David E. Kellye compuso los guiones de *Ally McBeal* (1997), a buen seguro disfrutó de la confianza de sus productores. Lo mismo cabe decir de una teleserie como *Los Soprano* (*The Sopranos*, 1999), escrita por el equipo de guionistas dirigido por Jason Cahill y David Chase. Se trata en ambos casos de creaciones insólitas, nada dóciles al tópico, cuya apuesta, ganada en distintas cadenas, deriva del riesgo asumido por los promotores.

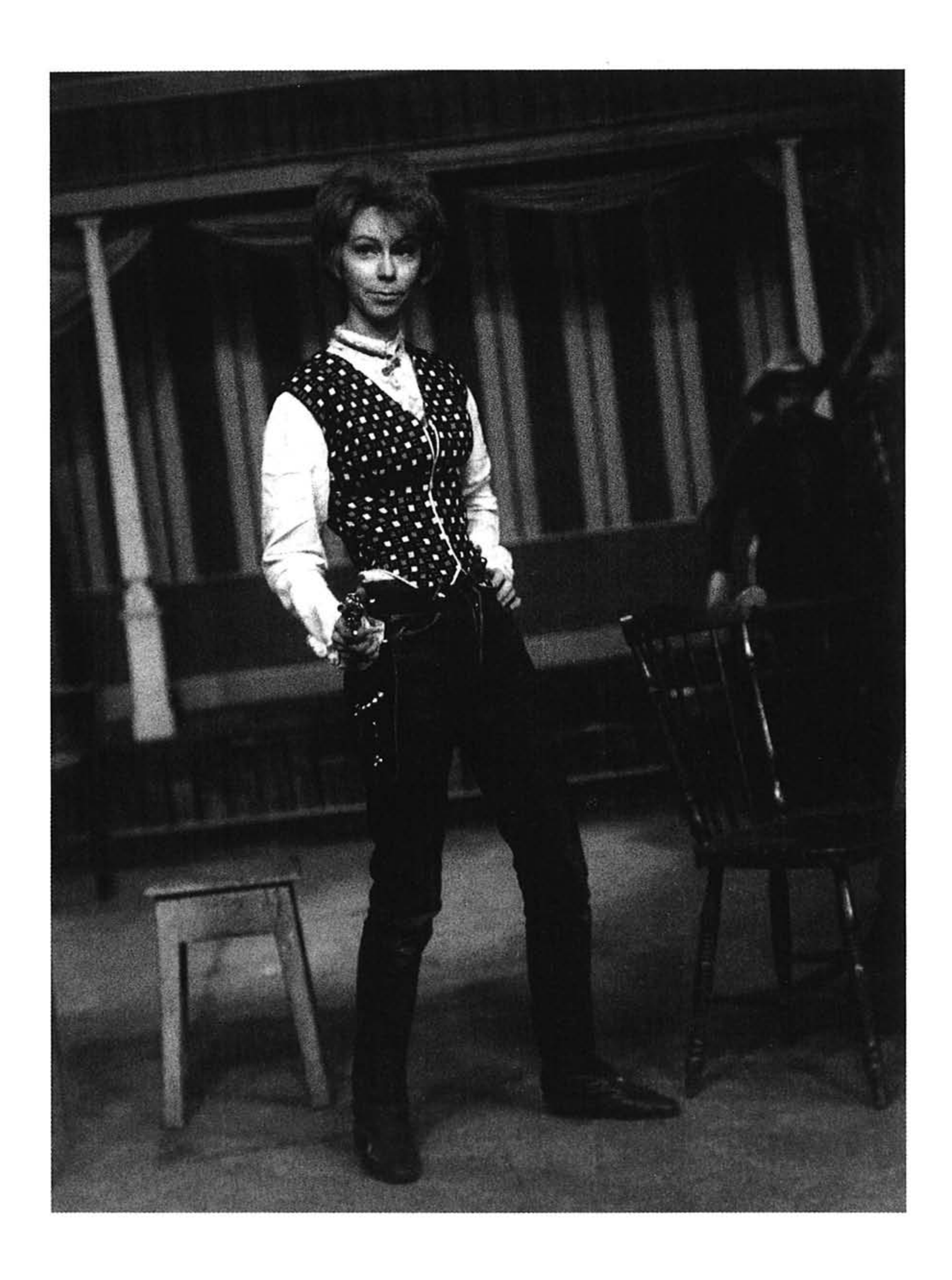
Aquí viene a cuento recordar lo que a propósito de la autoría comentábamos en anteriores líneas. La responsabilidad de un guión suele estar tan diluida que hay poco margen para el hallazgo extraordinario. Quizá la explicación resida en que carecemos de figuras equiparables a Steven Bochco[3], capaces de vertebrar y mantener bajo control un proyecto personal. Por el momento, tan sólo alguien como Emilio Aragón, invocando su autoridad al frente de Globomedia, podría asumir un compromiso equiparable en nuestro país.

De cualquier modo, con formación especializada o sin ella, aún no existen guionistas españoles que alcancen el estrellato como Bochco. Todavía no se detiene una producción porque no esté disponible un autor determinado, y aun admitiendo nuestra deuda con la fórmula de trabajo norteamericana, es un hecho que aquí son muy distintos los flujos y reflujos de la profesión.

[3] *El estadounidense Steven Bochco es uno de los personajes más influyentes de la televisión de su país. En 1971 fue contratado como supervisor de guiones de la serie policiaca* Colombo *(*Columbo*). Productor ejecutivo de sus creaciones desde finales de los setenta, Bochco ha lanzado al mercado teleseries de tanto éxito como* Canción triste de Hill Street *(*Hill Street Blues, *1981),* La ley de Los Ángeles *(*L.A. Law, *1986),* Cop Rock *(1990),* Policías de Nueva York *(*NYPD Blue, *1993),* Murder One *(1995) y* Brooklyn al Sur *(*Brooklyn South, *1997).*

Por cuanto hace al estilo literario, parece claro que los filtros, tan comentados en estas páginas, no permiten un tipo de guión acorde con los patrones del Hollywood clásico. Mencionarlo es casi ocioso: a mí me fascina el tono del cine negro, ingenioso, rápido, lleno de matices. Pues bien, en alguna oportunidad he concluido un libreto más o menos atinado, deudor de textos como el escrito por Jules Furthman y William Faulkner para *Tener y no tener* (*To Have and Have Not*, 1944), de Howard Hawks. Para mi alegría, nadie suele discutir la primera versión, salpicada por esa influencia cinéfila. Pero la unanimidad de criterio se desmorona poco después, cuando nuevas voces empiezan a solicitar recortes y alteraciones, más numerosos a medida que el texto avanza y se va recomponiendo en los cauces de la producción.





Por una televisión divulgativa y etnográfica

Luis Pancorbo[1]

Fue el 8 de abril de 1989 cuando Televisión Española emitió el documental *Oración de relativo*, inicio de la tercera temporada de la serie *Otros pueblos*. Dicha desde un punto de vista periodístico, la cosa puede tener rasgos muy sobresalientes, pues el programa incluía una entrevista con Julio Caro Baroja, a quien traté durante muchos años, y también contenía diversos fragmentos de una dilatada charla que sostuve con el gran etnólogo y filósofo Claude Lévi-Strauss. Por pura experiencia destacaría que uno de los mayores placeres de mi oficio es descubrir, en este deambular continuo por los más diversos lugares, a sabios como Baroja o Lévi-Strauss, o a personajes increíbles como los machiguengas que nos acogieron durante nuestro último rodaje. Ese tipo de satisfacción es lo que hace olvidar la faceta menos grata del quehacer televisivo: su propia rutina. Pero no desviemos el relato y volvamos a Lévi-Strauss, pues su mención en estas páginas no es gratuita. Dado que hemos de reflexionar con cierto detenimiento acerca de la posibilidad de un trabajo televisivo de contenido etnográfico, forzoso es recordar alguna de las lecciones del pensador francés en torno a esta materia.

Como él vive en la orilla derecha del Sena, fue necesario que tomásemos el metro hasta la orilla izquierda, donde se ubica la corresponsalía de Televisión Española. Por más que parezca un trajín poco agradable para un hombre de su edad, Lévi-Strauss se mostró muy cordial y soportó entrañablemente mis preguntas a lo largo de la mañana. Para introducir una de mis principales dudas, le apunté que, a mi modo de ver, la pequeña pantalla no produce una realidad sino una suerte de *tele-realidad*, lo cual cuestionaría la divulgación seria de la etnografía a través de este medio. Desconfiando de esa posibilidad, mi interlocutor juzgó esencial esta labor de los documentalistas. «Le voy a dar un ejemplo –dijo–. Imagínese que la televisión

[1] *Periodista y escritor. Entre sus libros de carácter etnográfico destacan* La tribu televisiva *(1980),* Los hijos del fuego *(1986),* Los viajes del girasol *(1989) y* Samsara *(2000). Dirige el programa televisivo* Otros pueblos, *cuyo primer episodio se emitió el 9 de octubre de 1983 y que aún continúa en antena.*

o el cine hubiesen existido hace dos mil quinientos años, y que nos encontráramos por casualidad una película que nos mostrara la vida cotidiana en Atenas o en Roma. Probablemente sabríamos mucho más acerca de los griegos o de los romanos que a través de la copiosa literatura que se ha escrito al respecto. Y como usted va a filmar poblaciones que espero que no desaparezcan físicamente pero cuyo modo de vida, en cualquier caso, se transformará radicalmente en los años venideros, recogerá usted testimonios de un valor inestimable[2]».

Un factor a tener en cuenta en este acercamiento televisivo al otro es, justamente, la dimensión teórica que le ha de dar coherencia. No es casual que Lévi-Strauss defendiese su tarea investigadora en una época dominada por múltiples procesos de aculturación. «Estamos oyendo todos los días –afirmó– que la etnología es una ciencia condenada a desaparecer porque los pueblos exóticos o primitivos que estudiamos tienden, bien a desaparecer físicamente, bien a transformarse para ser asimilados a modelos occidentales. Considero que hay que ser muy prudentes al respecto. Eso mismo se decía ya a finales del siglo XVIII, cuando se constituyeron las primeras sociedades para el estudio del hombre. Entonces ya se decía que con el desarrollo de los viajes, con la difusión de la civilización, el tiempo está medido y hay que darse prisa. Y cuando en 1908, año de mi nacimiento, Frazer pronunció la lección inaugural de la primera cátedra en el mundo que se tituló de antropología social, en la universidad de Liverpool, éste dijo lo mismo: sólo nos quedan unos pocos años por delante. Pues bien, incluso en la actualidad, con todas las transformaciones que se producen a un ritmo brutal, existen cientos de sociedades –no diré desconocidas– sobre las cuales aún tenemos mucho que aprender. Por consiguiente, la tarea de la etnología aún está lejos de agotarse».

Al hilo de todo ello, debo apuntar que, después de tantos años, aún mantengo mi duda sobre la tele-realidad como obstáculo de la pesquisa etnográfica. La televisión se puede mirar de muchas maneras, pero en todo caso produce signos de la realidad. Dicho en forma literaria, se podría comparar con un espejo que se pone en el camino de lo real, pero que devuelve iconos, un fluido de signos (Marshall McLuhan diría que devuelve estímulos eléctricos). Si ese proceso tiene algo que ver con la realidad, sería de un modo parecido al que opera en la pintura o en la escritura. En cualquier caso, la televisión es un medio manipulador por su propia naturaleza, y eso afecta muy directamente al género documental. Así, cuando intento captar

[2] *Ésta y las siguientes citas de Claude Lévi-Strauss reproducen sus declaraciones en el mencionado programa de Luis Pancorbo.*

la vida de una pequeña comunidad de pigmeos en la selva zaireña del Ituri, procuro, como realizador, ocultar toda la parafernalia del medio. En suma, el objetivo es obtener secuencias espontáneas, naturales. Pero los pigmeos no son tontos, y cuando ven a un blanco que no sólo es el blanco de la cruz y el rifle, sino que además porta un trípode, una cámara y un largo cable con un micrófono, comprenden que habrá una alteración ulterior de esa realidad, y por consiguiente su comportamiento también varía.

Es verdad que a lo largo de un cierto tiempo de convivencia puede reducir la distancia que originamos los integrantes del equipo con nuestro utillaje y nuestro estilo de vida. Por aburrimiento, cansancio o rutina, los miembros de esa comunidad acaban actuando de la misma forma en que lo harían en el caso de no filmarlos una cámara. Pero no pretendo el engaño, pues en nuestro programa también hay secuencias que hemos de propiciar e incluso recrear. A veces no hay más remedio que pedir a alguien que repita algo que estaba haciendo un minuto antes, pero que no ha sido posible captar, porque la luz era poco favorable o porque no había película en la cámara.

Esta recreación de la realidad, tan frecuente en el documentalismo etnográfico, nos aleja del reportaje y nos aproxima en mayor grado a ese género que Robert J. Flaherty desarrolló magistralmente. Obviamente, Flaherty era un narrador, un contador de historias que escribía un guión, pero ello no debe llevarnos a desdeñar su minucioso trabajo de campo. Así, cuando rueda *Nanuk el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922), el realizador observa cómo el inuit sube a su kayak o arponea una foca, y luego le solicita que repita esa acción ante la cámara. Como Nanuk no era un actor profesional, hay poca distancia entre su imagen cinematográfica y su genuina cotidianidad. Por tal circunstancia, esa propuesta documental de Flaherty no sólo refleja la lucha por la vida en circunstancias extremas; también propone un testimonio certero de cómo era la existencia diaria en determinadas comunidades, antes de su progresiva aculturación.

El pasado año visité Savaii, la isla de Samoa donde Flaherty rodó *Moana* (1925), su primera película en color. Pese a que la zona conserva en buena medida las tradiciones, sólo cabe hallar un diez por ciento de aquello que el cineasta recogió en su cinta. A no dudarlo, eso demuestra el valor de *Moana* como testimonio cultural, de acuerdo con lo señalado anteriormente por Lévi-Strauss. Así, pues, aunque tengamos que solicitarle a un papú que desentierre varias veces un ñame para garantizar la calidad de una determinada secuencia, y aunque ese papú acabe siendo un actor que se interpreta a sí mismo, ello no ha de implicar nuestra renuncia a reflejar televisivamente ese aspecto de una cultura amenazada.

Cuando Nigel Barley escribió *El antropólogo inocente* (1983), puso de manifiesto una serie de riesgos que también pueden afectar al realizador de documentales etnográficos. Y se trata de riesgos muy habituales, puesto que en el paso de la realidad a la tele-realidad se deslizan muchos diafragmas, comenzando por los que impone la cámara. De hecho, el operador puede brindar una mayor profundidad de campo a imágenes que con nuestros ojos veríamos de otro modo. Pero los diafragmas pueden ser también conceptuales, y en este sentido conviene recordar que la traducción de un mundo a otro a veces requiere más de un intérprete, con lo cual no mengua, sino crece la entropía. Aquí, en la raíz del problema, me viene a la memoria una anécdota que también ocurrió en el Ituri, cuando nos disponíamos a recoger escenas de la vida pigmea. Tras reunir la pertinente documentación, era preciso comunicarse con nuestros protagonistas, cuya lengua es el bambuti. Cada una de mis preguntas, planteada en francés, era vertida al walese por un intérprete que a su vez era traducido al bambuti por un bantú, hijo de una etnia vecina de la pigmea, pero contradictoria en altura física, cultura y lengua. De ese modo, cada una de mis palabras era reinterpretada por dos personas antes de ser oída por mi interlocutor. A veces un sencillo interrogante tardaba media hora en obtener respuesta. En otras ocasiones, un malentendido interrumpía drásticamente el diálogo, como cuando propusimos a los pigmeos que simulasen dormir dentro de una de sus cabañas. Algo obsceno debieron de entender, puesto que se indignaron, y mucho, y al comentárselo a sus paisanos, todos juntos se adentraron en la selva, dejándonos completamente solos en la aldea.

Desde luego, un sesgo marcadamente manipulador gobierna el proceso. De ello mismo son muestras el montaje o la edición videográfica, gracias a los cuales secuencias que fueron rodadas un día se ligan a planos de otra fecha, y se presentan luego como una acción consecutiva, tramando así el tejido narrativo final.

Pese a las críticas que puedan argumentarse al respecto, he procurado elaborar esta labor televisiva desde la óptica antropológica del relativismo cultural. Me reafirmó en esta postura el propio Lévi-Strauss, quien, casi al final de su carrera, continúa reclamando el sello de relativista cultural. «Nuestra tendencia al consumismo –decía en la citada charla– va en sentido opuesto a lo que otras sociedades han conocido o practicado, o practican todavía. (...) De ninguna manera podemos decir de modo absoluto que una fórmula es mejor que otra. Lo que sí es cierto es que cuando se opta por una, se renuncia al mismo tiempo a ciertas ventajas y se aceptan ciertos inconvenientes. (...) Todas las sociedades, cualesquiera que sean y dondequiera que estén, se remontan a través de la historia y la prehistoria a una antigüedad igualmente remota. Por consiguiente, no existen pueblos más

primitivos que otros. Hay únicamente algunos, y creo que es la única manera correcta de utilizar la expresión, a los que les gustaría seguir siendo como ellos creen que los dioses o los ancestros les crearon al principio del tiempo. Una actitud que nada tiene que ver con la nuestra. Nosotros nos enorgullecemos de ser distintos de aquello que hemos sido en el pasado, y todo nuestro afán se centra en tratar de ser en el futuro diferentes de aquello que somos en el presente. Por el contrario, estas sociedades sin escritura –lo cual es un criterio diferenciador justo– querrían permanecer primitivas, aunque naturalmente tampoco lo consiguen».

Esta reflexión no es baladí a la hora de diseñar programas de divulgación antropológica. Cuando he filmado cómo los yanomami beben un puré de plátanos sobre el que arrojan las cenizas de sus muertos, soy consciente de que una parte de los espectadores puede conceptuarlos como salvajes. Probablemente no hay otra cosa que pueda repeler más a nuestra cultura que la muerte, y eso es algo que condiciona la perspectiva del telespectador. Pero no creo que por ese prejuicio deba renunciar a ofrecer estos planos, por cruda, diversa o ambigua que pueda parecer esa realidad a la hora de ser descodificada. Obviamente, ese tipo de situación puede originar un debate controvertido y complejo, dado que la propuesta relativista puede no ser válida en todas las circunstancias. De hecho, ninguna cultura es inocente y siempre hay reglas de dominio. Por eso, al abordar cuestiones como la ablación del clítoris o la lapidación de las adúlteras, hay que tomar partido y criticar su práctica, se esté o no en televisión.

Con su retórica espectacular, la mitogenia televisiva tiende al clisé, incluso en géneros como el documental. Y a fuerza de reiterar el tópico, se cae en el etnocentrismo, inevitable y tenaz, preñado siempre de arquetipos. Desde un punto de vista documental, volver a adentrarme en ese pantano de los clisés me parece divertido. A cualquier escala y latitud, el hecho de visitar un pueblo y filmar escenas que ratifiquen o desmientan la tozudez de sus tópicos nos permite, más allá del puro juego dialéctico, hacer calas en distintos estratos sociales, cuestionando de paso sus matices, sus espejos y fronteras intertribales. En ese protocolo desvelador me han ayudado algunos pensadores, cómplices en la tarea de darle la vuelta al estereotipo local, punta del iceberg de una realidad mayor y cruzada. Entre esos informantes privilegiados que pasaron por el programa, debo citar al historiador Hugh Thomas, a los cineastas Nagisa Oshima y Emilio «Indio» Fernández, a los escritores Octavio Paz y Arturo Uslar Pietri y al paleoantropólogo Richard Leakey.

Muchas veces la propia naturaleza de los clisés llega a imponer el mensaje y el contramensaje, porque eso excita mucho a una audiencia interesa-

da por estos temas. Se produce así una dialéctica inmediata, en relación con uno mismo y con el otro. Cierto es que, ocasionalmente, nuestro trabajo impulsa no sólo la crítica del clisé, sino su mantenimiento. Cuando Buñuel rueda *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1932), su enorme hallazgo es identificar una región con la falta de un alimento básico, y tal es su fuerza caracterizadora que aún hay gente sumamente indignada con él.

Extremando las tintas del etnocentrismo, Martin y Osa Johnson obtuvieron un éxito apoteósico con películas como *Cannibals of the South Seas* (1912) y *Among the Cannibal Isles of the South Pacific* (1918), donde reflejaban el costado más feroz y llamativo de Nuevas Hébridas y las Islas Salomón, y luego volvieron a triunfar con títulos como *Wonders of the Congo* (1931) y *Congorilla* (1932), relato sensacional de su peripecia africana. Años después, Gualterio Jacopetti amplió las posibilidades de esa fórmula documental con *Este perro mundo* (*Mondo Cane*, 1963), película que originó un sinnúmero de imitaciones, tanto en el cine como en la televisión. Conviene añadir, no obstante, que Jacopetti hizo algún aporte valioso. Por ejemplo: proporcionó al gran público una idea de lo que es el *cargo cult*, el culto del carguero en Papúa. En este sentido, no hay duda de que las imágenes de unos papúes aguardando los aviones eran muy sugestivas y hacían comprender su visión casi religiosa de las aeronaves y sus cargamentos. Por desgracia, el realizador hacía pender la balanza hacia la descodificación de que hay un mundo superior y otro curioso e inferior.

Aún iría más lejos Jacopetti en títulos posteriores. Cuando estrenó *Africa addio* (1966), una especie de revolución explotó en los medios culturales italianos, indignados con uno de los principales momentos de la película: el fusilamiento de unos rebeldes en el Congo. El propio realizador me contó que lo único que pidió al pelotón es que se situara en un lugar adecuado para captar con las cámaras la luz del amanecer. Al insistirle en lo terrible de este planteamiento, Jacopetti se defendió diciendo que no podía lograr el perdón de los acusados, de modo que quiso rodar su muerte con la técnica más adecuada. Como era de imaginar, le acusaron de subrayar el aspecto salvaje de la humanidad. No obstante, cabe decir en su favor que consiguió establecer un lenguaje fílmico novedoso, a veces muy descarnado y sensacionalista, pero próximo al gran público. De ahí que sus películas originasen una moda que también tuvo su consecuencia televisiva[3].

[3] *Entre las imitaciones más moderadas y exitosas del formato diseñado por Jacopetti figura un programa estadounidense,* ¡Esto es increíble! (That's Incredible!, *1980), con dirección de Sharron Miller y presentado por Cathy Lee Crosby, John Davidson y Fran Tarkenton. El citado espacio era una recopilación de reportajes más o menos asombrosos, carente del sensacionalismo duro que mostraba este tipo de producciones en el cine.*

En este propósito de filtrar lo real, junto a quienes van a pescar en el sensacionalismo, destaca quien fabrica productos como *Gran hermano*, donde se le da vueltas al vacío más absoluto, devolviendo a una platea mayoritaria la misma imagen de la vulgaridad. El éxito espantoso de este tipo de creaciones implica a la opinión pública en el debate sobre el modelo televisivo. El matiz de fondo reside en que las cadenas producen telebasura por la sencilla razón de que ésta genera publicidad. Claro que también cabría preguntarse si los publicitarios tienen mayor autoridad que los programadores a la hora de llevar a término la oferta televisiva. En todo caso, el público no manda en ella, y ese es el motivo por el cual no considero que debamos acostumbrarnos a una producción tan vulgar.

La presente generación de espectadores recibe una oferta televisual de una calidad más que discutible. Pero si las cadenas aceptasen el desafío de hacer otro tipo de programas, a buen seguro se llevarían una sorpresa. Es natural: siempre habrá quien diseñe y comercialice la telebasura, de la misma forma que habrá en el mercado cinematográfico películas de serie B. Para justificar esta situación, suele afirmarse que los programas culturales resultan aburridos para el gran público, de ahí que las cadenas los sitúen en un horario minoritario, prestándoles un apoyo efímero. Nadie se atreve a producir un espacio como *Apostrophes*, de Bernard Pivot, alegando que España no posee tantos lectores como Francia. Sin embargo, de hacer caso a los índices de venta de libros en nuestro país, podemos asegurar que existe un público potencial para un programa de esas características. Mientras no se propicie la oportunidad de plantear en televisión una oferta literaria atractiva, emitida a horas aceptables, siempre nos quedaremos con las ganas de saber si consigue una buena acogida.

Para afirmar todo esto me guío por la pequeña experiencia que he podido atesorar con *Otros pueblos*. Después de todo, recurriendo a un lenguaje científico a la hora de divulgar propuestas antropológicas, el programa ha sido visto por un público amplio, fiel a lo largo de sus emisiones y reposiciones. Ello demuestra que no necesariamente ha de recurrirse a un lenguaje televisivo adocenado y vulgar. Sin hacer excesivas concesiones, también es posible atender, a un tiempo, los intereses del especialista y los del profano. Después de todo, este tipo de programas no resulta revolucionario, pero es parte caracterizadora de una televisión pública. Se plantea aquí, de hecho, un problema que sólo puede resolverse definiendo de modo satisfactorio esa alternativa a la oferta privada.

Dicho modelo alcanza sin duda su ejemplo más notorio en la BBC, una cadena pública que, como es sabido, favorece la interpretación de la realidad a través de géneros como el reportaje y el documental. Un rasgo éste

compartido por otros canales británicos. No en vano, *Otros pueblos* posee una estructura muy próxima a la de un longevo documental de Granada TV, *Disappearing World*, dedicado a la exploración antropológica de diversas etnias. Buscando fórmulas ingeniosas, gratas para un público juvenil, cabe citar asimismo el documental inglés *Lonely Planet*, un proyecto desenfadado, no necesariamente inferior a ese tipo de documentales solemnes y culturalistas, impecablemente fotografiados, siempre fieles al canon de lo que ha de ser la divulgación seria.

Muchas son las opciones. No obstante, si admitimos un grado de etnocentrismo en todas las culturas, será imposible hallar un documentalista químicamente puro que prescinda de sus raíces a la hora de enfrentarse con la otredad. Hemos de ser sensatos: muchos antropólogos tienen discusiones periódicas para refundar su ciencia, tan versátil. Hay quien llega más lejos. El propio Clifford Geertz ha explorado la dimensión literaria y personal de todo trabajo etnográfico. En la misma sintonía, cuando Lévi-Strauss escribe *Tristes trópicos* (1955), nos demuestra que un libro de viajes puede tener una lectura antropológica de indiscutible densidad, conjugable con la experiencia íntima del autor. Más acá de la teoría, es un hecho simple y determinante que el denostado subjetivismo resulta imposible de extirpar, puesto que el etnólogo y el realizador de documentales televisivos siempre tendrán que utilizar su estructura mental y lingüística para traducir y dotar de un sentido a esa otra realidad, oblicua, múltiple y esquiva. Con todo, hablamos de una opción fecunda y fascinadora, tan plural como rica en paradojas y misterios.

En torno a las teleseries

Miguel Rellán[1]

Fue un bonito cuento de hadas, *Pretty Woman* (1990), de Garry Marshall, el elemento que centró la animada y cordial discusión que entablamos Fernando Trueba y yo. Resulta que los personajes de dicho filme no parecen tanto proyecciones de la realidad como figuras enteramente imaginarias, y en esa línea Trueba me hacía ver la imposibilidad de rodar un proyecto parecido en España, dado que no hay en nuestras ciudades prostitutas como Julia Roberts ni ejecutivos multimillonarios como Richard Gere, dispuestos a detener su automóvil para enamorar a una fulana tan hermosa. Naturalmente, tampoco los hay en Estados Unidos. Así pues, ¿qué hay de distinto entre el público de ambos países cuando se esboza un producto semejante? A mi modo de ver, el espectador español reclama un costumbrismo, una fidelidad a lo real que el estadounidense ignora. De ahí que, por poner un ejemplo, en las producciones norteamericanas los policías abandonen sus coches en cualquier calle, sin cerrar las puertas, o salgan de un restaurante sin pagar su menú. En contraste, si la audiencia española descubre ese tipo de elipsis en un filme nacional, siente que la engañan, pues sabe lo que se puede y lo que no se puede hacer en la realidad, y reclama esto mismo en la ficción audiovisual que le es más próxima. Por idéntica razón, el espectador español admite un decorado de alto diseño en una telecomedia norteamericana, pero solicita un ambiente más castizo, más apegado a lo real, cuando se enfrenta a una de nuestras teleseries.

Particularmente en los últimos años, esa diferencia de criterio es debatida por especialistas como Manuel Valdivia, uno de los responsables de Globomedia, la compañía de Emilio Aragón. En su labor como productor ejecutivo, Manuel suele destacar que el público no es una entidad estable. Muy al contrario: es mimético y varía en sus gustos, mejora y a veces empeora. De hecho, cuando le hemos comentado la posibilidad de rodar en

[1] *Actor y novelista. Vocal de la Junta Directiva de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión de España. Destacan entre sus trabajos televisivos* La regenta *(1995),* Menudo es mi padre *(1996) y* Compañeros *(1998). Galardonado en 1987 con un premio Goya al mejor actor de reparto.*

nuestro país un determinado tipo de serie, Valdivia ha señalado los escalones que nos faltan para acceder a una audiencia que admita un producto de ese talante, y llega incluso a indicar los años que han de transcurrir para que dicho formato se desarrolle entre nosotros.

Tras este pequeño comentario, tomaré en cuenta aquello que realmente conozco, las tareas específicas del actor de teleseries. Un dato me parece crucial: el intérprete acaba apropiándose del personaje de una serie en un grado superior al que sería posible en cine o teatro. Sin duda, el actor que participa en un serial lleva otra vida paralela que puede ir enriqueciendo en el transcurso de la emisión. De hecho, si existe buena relación con los responsables de la compañía productora, es posible que el actor proponga situaciones o cualidades aprovechables en su papel. Ninguno de esos requisitos se cumple en el teatro, donde el libreto marca la pauta, pero sí en una teleserie, sobre todo porque el intérprete no sabe cómo va a ser la vida de su personaje en la proxima temporada.

Puestos a intensificar esa colaboración de los actores, los guionistas llegan a dejar abierto el texto, para que nosotros lo revisemos. Es más: cuando se lleva mucho tiempo en una serie y los productores depositan su confianza en alguien como yo –lo cual demuestra su insensatez– muchas veces el guión presenta notas a pie de página, indicando que puedo rematar el diálogo a mi antojo. La razón es bien simple: el equipo de guionistas, además de nutrido, trabaja muy deprisa y en ocasiones deja en el libreto líneas de diálogo que han escapado a la revisión y que carecen de sentido final. De modo que a la hora de rodar, tachamos esas frases o adaptamos el texto al tono de nuestro personaje. Como se comprenderá, esa flexibilidad de criterio es imposible ante un libreto teatral.

En lo que hace a la gran oferta profesional planteada por las teleseries, conviene señalar que puede ser una falacia, semejante al supuesto *boom* del cine español. Obviamente, interpretar un personaje fijo en un teledrama largo es un salvavidas estupendo para el actor. Pero también se da el caso de algún compañero que, después de intervenir en las nueve series que se están rodando, se encuentra con que ha trabajado nueve días, ha ganado 400.000 pesetas y ya no podrá hacer nada más, porque su papel no ha de repetirse. Por otra parte, como ha bajado el nivel de exigencia, hoy cualquiera puede ser actor, incluso los concursantes de *Gran hermano*. Esta situación es la que hace que muchos profesionales veteranos continúen en el paro mientras cientos de jovencitos, lógicamente sin experiencia, trabajan en el cine o la televisión por el sencillo motivo de que son más baratos. Como se comprenderá, es más fácil contratar a un desconocido que a un actor experto.

Pero tampoco se piense que la coyuntura actual permite que esos jóvenes recién llegados desarrollen con naturalidad una carrera. Los directores de reparto, empeñados en descubrir caras nuevas, convocan una audición a la que acuden miles de jóvenes, dejando de lado a aquéllos que ya han adquirido alguna veteranía en el cine o en la pequeña pantalla. Y aún más: se da la paradoja de muchachos que no lo hacen mal en un programa o en una película, pero que acaban sin trabajo por ese afán incomprensible de hallar rostros de usar y tirar. Como es natural, no hay muchos actores nuevos de cincuenta años y, desgraciadamente, apenas hay intérpretes ancianos. Pero sería útil preguntarse si los jóvenes que han adquirido cierta destreza en el oficio ya no tienen derecho a continuar en él, marginados por ese antojo de novedad que comento.

No hay duda de que el intrusismo profesional es muy fácil en las telecomedias. Otros oficios mantienen el nivel de exigencia. No conozco a nadie que, por las buenas, decida interpretar un concierto para piano de Rachmaninov, y sin embargo, cualquiera que vocalice medianamente y no tropiece con los muebles puede intervenir en una teleserie. Y quede claro que pongo en cuarentena ambas condiciones, pues pertenezco al grupo de los que no entienden absolutamente nada de lo que dicen algunos actores jóvenes. Algo grave, dado que este oficio consiste en que se comprenda lo que se quiere decir, a no ser, claro está, que el personaje tenga entre sus características una vocalización imperfecta. De lo contrario algunos directores dicen a sus intérpretes: «Oye, ¿a ti no se te entenderá todo...?». Hay quien opina que esa dicción imperfecta es la respuesta al estilo interpretativo de cierta gente de teatro, que habla de forma muy engolada y distante. En cualquier caso, la audiencia televisiva entiende el fútbol, pero no mucho la interpretación. Le parece bien todo y aplaude las cosas más estúpidas, en vista de lo cual los productores tampoco rectifican el error.

Es cierto que, salvo en contados casos, el modelo de teleserie estadounidense marca la pauta de producción en España. Y me pregunto si esa tendencia no es fruto de un papanatismo estúpido, que nos impide seguir un modelo tan sobresaliente como el definido por las series británicas. No me refiero tan sólo a producciones de gran calidad, al estilo de *Arriba y abajo* (*Upstairs, Downstairs*, 1971), sino a comedias de situación tan divertidas como *Un hombre en casa* (*Man About the House*, 1973), *El nido de Robin* (*Robin's Nest*, 1977) o *Los Roper* (*George and Mildred*, 1976). Por el contrario, es esa actitud emuladora del canon estadounidense la que se vislumbra en producciones españolas como *Policías en el corazón de la calle* (1999), cuya primera secuencia era una persecución en helicóptero por la Gran Vía madrileña, o como *Antivicio* (1999), donde cabía preguntarse si

la intención era remedar la atmósfera de *Corrupción en Miami* (*Miami Vice*, 1984). Lo singular del caso es que, a la hora de afrontar ese tipo de formatos, cualquier productora norteamericana de serie B va a obtener siempre un resultado más brillante. En mi opinión, hemos de ofrecer al telespectador español otra fórmula, alejada de esa línea en la cual no podemos competir.

No hace falta ser un nostálgico para añorar la televisión española de hace unas décadas. Además de series excelentes y magníficos documentales, la cadena pública emitía espacios de gran espectáculo, como *Directísimo* de José María Íñigo, debates como *La clave* de José Luis Balbín, o programas de entrevistas como *A fondo* de Joaquín Soler Serrano. En contraste, si hoy hemos de hacer caso a quienes entienden de programación, el moderno telespectador tiende a rechazar las entrevistas y los coloquios profundos y, paradójicamente, se desentiende de los programas musicales.

Pero aun reconociendo sus formas menos gratas, me parece falaz implicar tan íntimamente a la televisión en el cambio social. Muchas veces los padres acusan a la bazofia televisiva de la escasa o nula afición lectora de sus hijos, pero luego esas personas jamás tienen un libro entre manos y pasan el día con el mando en ristre, cambiando de canal. A quienes denuncian esa responsabilidad de la televisión, cabría recordarles que La 2 es un canal gratuito.

Vivimos una etapa en la cual cadenas públicas y privadas se equiparan en su nivel más bajo. Es indignante, pero nadie se siente animado a protestar en la calle por la emisión en las cadenas públicas de espacios como *Tómbola* que, aun siendo propios de un canal privado, se producen con el dinero de nuestros impuestos. Ante algo así, me quedo estupefacto, si bien añado que el raro debo de ser yo, pues la audiencia mayoritaria está feliz, y a casi nadie parece importarle que una entidad pública pague grandes cifras a quienes concurren a ese tipo de espectáculos.

Estrategias de la impostura

Guzmán Urrero Peña

En su emisión del 30 de octubre de 1938, el espacio radiofónico *Mercury Theatre on the Air* escenifica el libreto que Howard Koch ha escrito a partir de la novela *La guerra de los mundos*, de H.G. Wells. Orson Welles actúa de maestro de ceremonias y un millón de norteamericanos, o quizá más, sigue la mascarada. En medio de ese juego inocente, el pánico se abre paso a oleadas. No mucho después, Hadley Cantril presenta su estudio *The Invasion from Mars: A Study in the Psychology of Panic* (Princeton University Press, 1940). Se trata de un libro que sirve a Cantril para hablar de la subyugante sesión, demostrando que nunca hubo en ella propósito de engaño. A este reconocimiento siguen unas cuantas aclaraciones: el guión manifiesta el carácter ficticio de la pieza; incluso el locutor leyó créditos que así lo informaban. Sin embargo, el malentendido se hizo coral.

Por citar el insensato experimento, los distribuidores de la película *Independence Day* (1996), de Roland Emmerich, programaron en distintas cadenas un informativo simulado que, una vez más, precisaba el aterrizaje marciano y su aliento devastador. Con la misma fijación, hubo quien sintió pánico, y no sólo en Estados Unidos.

Sería demasiado fácil, además de totalmente radical, dar carpetazo al tema distinguiendo entre ambas ficciones y la realidad que difunden los telediarios. Como es sabido, quienes organizan los medios masivos tienden a considerarse intermediarios entre esa *realidad* y sus espectadores. No ahondaremos aquí en la densa vinculación entre realidad y representación. No es posible ofrecer en tan pocas líneas un análisis detallado de los sistemas que permiten abreviar la fragmentaria multiplicidad del mundo y así hacerlo manejable. Tan sólo traeremos a colación una materia mucho más nítida y no menos solemne: el modo de producir efectos de realidad mediante el fraude.

En la televisión todo está intencionadamente organizado para mostrarnos cuanto estamos dispuestos a aceptar que puede existir. Así, sobre la base de un pacto, aceptamos un mundo virtual que se distorsiona con el engaño evidente. Y sin embargo, es la posibilidad de truco el argumento que propicia la desconfianza crítica del espectador. Esa circunstancia nos ha llevado a

enumerar este catálogo de falsificaciones, inventando, sin materiales nobles, una contrafigura del espejo de verdades insolentes que defiende el mito televisivo.

Dentro de este marco, sería deseable mencionar la abundante literatura que los anglosajones dedican al *hoax*, ese fraude con nombre de conjuro –*hocus pocus*, o mejor *hoc est corpus*– cuya traducción española implica no sólo una falsificación, sino la existencia de un público atento y, a su modo, cómplice. Engarza la categoría de los *hoaxes* muchas actividades, desde los juegos de prestidigitación y las máquinas de movimiento perpetuo hasta las bufonadas de los ocultistas y las sirenas de las ferias ambulantes, sin dejar de lado fraudes periodísticos como los diarios de Hitler y Jack el Destripador.

La intertextualidad de la cultura de masas favorece nuevos hallazgos, principalmente en el nicho más concurrido del panteón televisivo. Pero antes de entrar en materia, aclaremos que este giro sensacional no es nuevo; se remonta al nacimiento del cine. Un ejemplo: sustrayéndose a la plenitud de la guerra, Georges Méliès inventó el reportaje ficticio en *Quai de La Havane. Explosion du cuirassé «Le Maine»* (1898). Claro que, a estos efectos, no cabe censurar la picardía del francés. Nada tienen que ver un mago como él y un truhán que juega con naipes ocultos, pues sólo el último vulnera la indispensable red de consensos que moldea lo social.

Umberto Eco propone en *La estrategia de la ilusión* (Lumen, 1986) un párrafo para iluminar el contraste. «Hace unos diez años –escribe–, se produjeron dos episodios notorios de falsificación. Primeramente alguien mandó una falsa poesía de Pasolini al *Avanti*. Más tarde, otra persona envió al *Corriere della Sera* un falso artículo de Cassola. La publicación de ambos suscitó un gran escándalo, que pudo contenerse porque ambos casos eran excepcionales. El día que se convirtieran en norma, ningún periódico podría publicar ya ningún artículo que no fuese entregado personalmente por el autor al director. Todo el sistema de las teleimpresoras entraría en crisis».

En tanto que mago, el israelí Uri Geller parece un buen ejemplo de esa falta de respeto al pacto, pues emplea sus trucos para ganar fama de superdotado mental. Ante una multitud de miradas, repite su ceremonia televisiva desde comienzos de la década de los setenta. Geller dobla cucharas, pone en marcha relojes parados y adivina dibujos ocultos en un sobre. O, al menos, eso desean creer los espectadores. El público español lo encontró singularmente fascinador cuando José María Íñigo incluyó sus hazañas en un programa de variedades. Con todo, sobrevive la sospecha gracias a escépticos como Martin Gardner, empeñados en la erradicación de esta

clase de fenómenos televisuales. En su miscelánea *La ciencia. Lo bueno, lo malo y lo falso* (Alianza, 1981), Gardner arremete contra personajes como Geller: «Los chiflados, por definición, creen en sus teorías, y los charlatanes, no; pero esto no impide que una persona pueda ser ambas cosas».

No obstante, a la hora de discutir el timo televisivo y sus implicaciones, queda poco margen para las chifladuras. Gracias a la moda de las pseudociencias, abunda ese tipo de reportaje que narra un hecho cierto pero avisando a cada instante de que está, probablemente, inventándolo. Sin imponer conciliaciones, el 31 de octubre de 1992, la BBC programó el documental *Ghostwatch*, conducido por un grupo de reporteros que, deambulando por una casona londinense, eran asaltados por una compañía espectral. Como era de esperar, este espacio, cuyo género era en realidad el dramático, fue ignorado por quienes reniegan del espectáculo paranormal y de sus formas fugaces. Por el contrario, los aficionados al ocultismo creyeron todo el horror. Algo similar sucedió el 20 de junio de 1977, cuando Anglia TV presentó *Alternativa Tres* (*Alternative Three*), un reportaje que aseguraba el fin del mundo, deslizando una propuesta consoladora: las grandes potencias habían iniciado la colonización de Marte con una elite de científicos. No sin ironía, en Televisión Española verificó todo lo dicho el doctor Jiménez del Oso, destacado especialista en este juego de la parapsicología.

De la misma forma que *Ghostwatch* y *Alternativa Tres* evidencian que el angosto marco de la pantalla no constituye una prueba verificadora, otros documentales rebasan sus fronteras habituales y extienden la indeterminación. En la obra colectiva *El ojo del observador* (Gedisa, 1994), Peter Krieg anota: «Como barómetro para la aproximación a la realidad nos sirven conceptos como *autenticidad*, que nos hacen olvidar con demasiada facilidad que sólo representan métodos de puesta en escena con los cuales, por ejemplo, se crean en el espectador de un filme documental determinados sentimientos (¿la ilusión de ser testigos inmediatos de una *realidad*?)». No otra cosa propugnaba la serie de documentales producida desde 1953 por Walt Disney, y luego exhibida en cines y cadenas televisivas. En concreto, el dedicado a la fauna noruega mostraba el ecosistema de los lemings, unos roedores que sufren aumentos cíclicos de población, sólo mitigados mediante una migración suicida hacia la costa. Para escenificar la muerte de los lemings, los técnicos de Disney apresaron gran número de ellos en Canadá y los condujeron hasta un acantilado, para luego precipitarlos frente a la cámara.

Apoyándose en tales métodos, el naturalista español Félix Rodríguez de la Fuente organizó buena parte del rodaje de la serie *El hombre y la tierra*

(1973) en las hoces del río Dulce, cerca del pueblo de Pelegrina, en Guadalajara. Allí congregó un reparto de animales silvestres, coordinado por cetreros y cuidadores, dispuesto a *interpretar* las secuencias más verídicas y feroces, que en más de un caso concluían con la muerte de las bestias.

Puestos a camuflar la representación de la vida salvaje, ya se ve que abunda este tipo de fraude, por lo común disculpable. Sir David Attenborough, magnífico divulgador televisivo, intercaló entre sus imágenes del ecosistema del oso polar varios planos tomados en un zoológico belga. A mediados de los ochenta, un reportero de la televisión japonesa que denunciaba los destrozos en la barrera coralífera de Okinawa, fue acusado de acuchillar el coral para conseguir tomas impresionantes. Y ya en el terreno de la impericia, los italianos Mario Morra y Antonio Climati inauguraban su documental *Sabana violenta* (*Savana violenta*, 1976) con esta enérgica secuencia de caza: una leona tras la pista de una cebra que, encabalgando especies, era en realidad un mulo pintado a franjas.

La indignación, caso de producirse, parece más justificada cuando se pasa a nuevos temas en este falso tono. Sigue una pequeña muestra de los ejemplos más controvertidos. Así, el cineasta Ruggero Deodato nos anuncia de entrada que su película *Holocausto caníbal* (*Holocausto cannibale*, 1979) reúne metraje (simulado) de un grupo de exploradores que pereció a manos de una tribu antropófaga. Conan LeCilaire vuelve a la lección de anatomía con *Faces of death* (1978), un éxito de la televisión por cable, donde el montaje alterna tomas de ejecuciones reales con planos fingidos con efecto especial. Elevando el arquetipo siniestro, en esa insensibilización creciente ante la violencia, la colectánea videográfica *Guinea pig* (1989) ensambla todo tipo de crímenes, y hay quien los cree reales, pero tal *snuff-movie* no es otra cosa que un *grand guignol* de origen japonés. Por aprovechar ese planteamiento, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez dirigen luego *El proyecto de la bruja de Blair* (*Blair Witch Project*, 1999), supuesto montaje de una grabación de vídeo hallada en octubre de 1994, en un bosque de Burkittesville, Maryland, donde tres jóvenes desaparecieron en violentas circunstancias. Obviamente, en todos estos casos germina el *hoax*.

Comparece en un lugar menos sórdido el reportaje *The Last Tribes of Mindanao*, emitido por la CBS el 12 de enero de 1972. Jamás nadie había mostrado con tal evidencia la vida cotidiana de los tasaday, etnia desconocida hasta la fecha. Fue a mediados de los ochenta cuando se demostró que las primitivas maneras del grupo eran un carnaval organizado por el ministro Manuel Elizalde Jr. a cambio de dinero y protección. En realidad, los tasaday eran indígenas de otras tribus, debidamente aleccionados para que empuñasen hachas de piedra y ocuparan unas cavernas a la hora de rodar.

Múltiples afinidades se advierten entre este tipo de trucajes y la secuencia del cormorán agonizando en una mancha de petróleo, símbolo, también falsificado, de la Guerra del Golfo. Una guerra cuyo escrutinio televisivo han examinado Baudrillard y otros, acentuando las implicaciones del simulacro en el polimorfo universo de la realidad virtual.

Conviene, sin embargo, retomar la guía del *hoax*, pues, en lo que toca a los géneros informativos, la sociedad del espectáculo propicia la construcción del suceso. De hecho, los ámbitos consensuales que mencionábamos más arriba tienen márgenes muy permeables. La ficción penetra en los informativos –es el *infotainment*– y genera espacios como *America's Most Wanted* (1988), de Paul Abascal y Christopher Coppola, dedicado a la representación dramática de crímenes *reales*.

En el ámbito español, hay fraudes celebrados –por ejemplo, las falsas noticias que divulgan los telediarios el Día de los Inocentes–; otros, sin remitir a ninguna certeza explícita, disuelven su culpa e intervienen como parte en el proceso de reflexión en torno a la *verdad* televisiva. Es el caso de *Camaleó*, emitido por el circuito catalán el 5 de abril de 1991, donde se narraba un falso golpe de Estado contra Mijail Gorbachov.

El 1 de marzo de 2000, el programa de Televisión Española *Metrópolis* ofrecía un reportaje de Victoria Mappleback, *Timo*, dedicado a la figura de Michael Born. Llegado a la conclusión de que el periodismo es un gran negocio, este reportero alemán vendía sus crónicas más impactantes al canal público ARD, a RTL Stern y a Der Spiegel TV. Su error: equivocar la puesta en escena. Alguien descubrió que un dirigente kurdo en uno de aquellos reportajes era la misma persona –el mismo actor– que aparecía en otra grabación como enlace de una red de narcotráfico. Un tribunal de Coblenza abrió el proceso y condenó al falsificador Born a cuatro años de prisión.

Quedan, pese a todo, los imitadores. La productora Carlton TV comercializó el reportaje de investigación *The Connection*, sobre el comercio de droga entre Colombia y Gran Bretaña. El curioso podrá descubrir en esta pieza a todo un grupo de actores haciéndose pasar por mafiosos. Algo similar ofreció la cadena británica Channel 4, condenada a pagar una multa de cuarenta millones de pesetas por introducir secuencias filmadas por actores en un reportaje sobre la prostitución masculina.

Aceptémoslo: el discurso noticioso de la información masiva se ve coloreado por la ficción audiovisual contemporánea. En el fondo, se trata de la reiteración de un viejo fenómeno: la prensa de Hearst y Pulitzer también adquiría ademanes del folletín y el relato tenebroso. Sucede que, en ese diálogo entre realidad y ficción, esta última puede resultar demasiado tentadora.

Así, cuando las cadenas toman el partido de los *talk-shows*, se impone un modelo televisivo confesional donde prima el deseo de ofrecer al espectador su reflejo. Oprah Winfrey, Geraldo Rivera, Jerry Springer, Laura Bozzo y otros muchos presentadores, congregan en esta particular forma de tertulia a un grupo humano ligado por una situación cotidiana, reconocible y melodramática. La viudedad, un esposo infiel o el fracaso profesional pueden ofrecer la disculpa de una charla más o menos subterránea. Pero por una cuestión escénica, siempre cabe proponer tertulias amañadas, aún más intensas. En ese afán, varios empleados de la BBC fueron despedidos por contratar al grupo de actores que fingieron otra personalidad en *The Vanessa Show*, la tertulia de Vanessa Feltz. En uno de los programas llegaron a participar dos supuestas hermanas que, realmente, eran actrices sin la menor relación de parentesco.

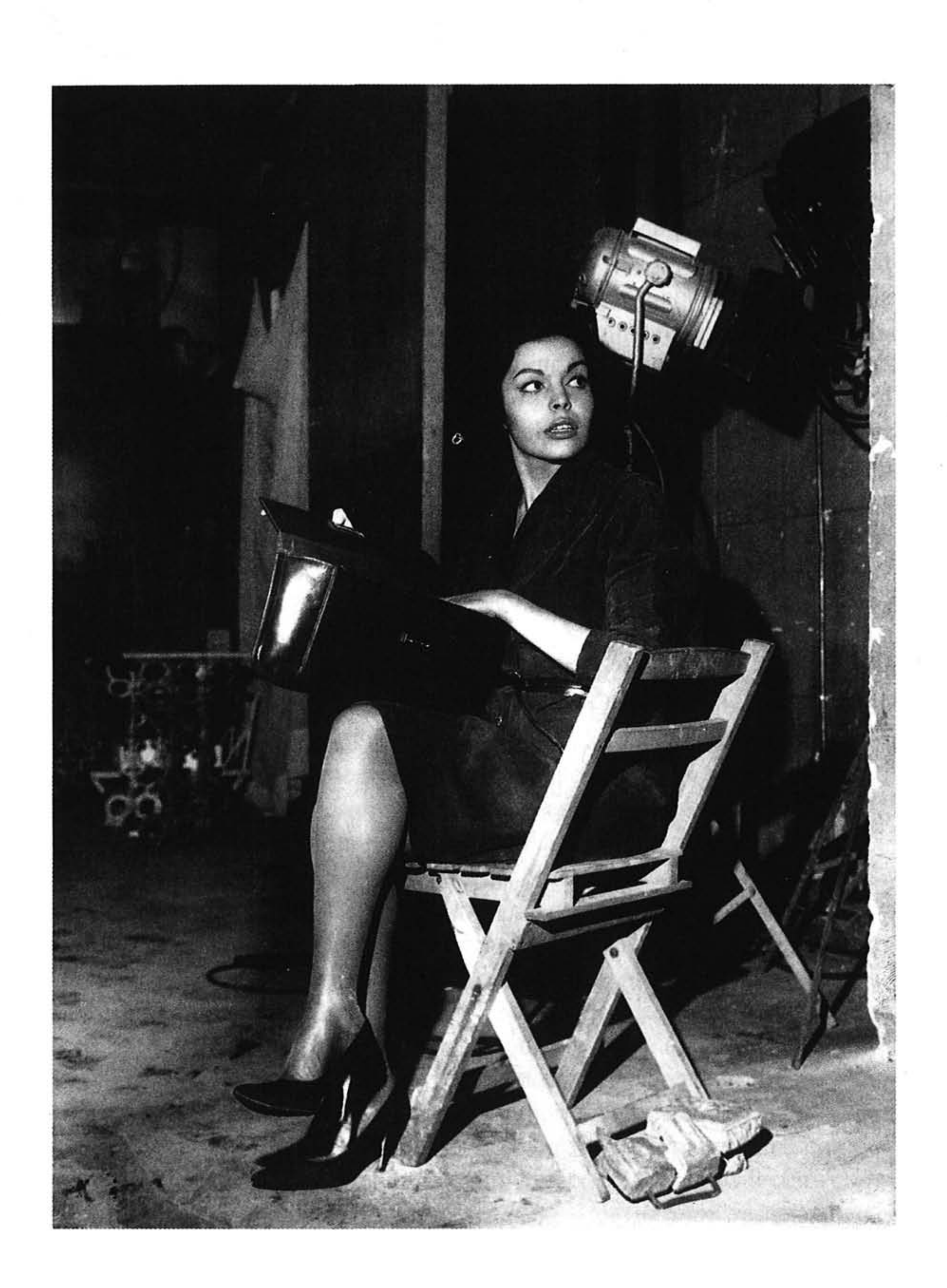
A la vista de sus índices de audiencia, quizá sea cierto que el gran público no tiene interés en la verdad de los *talk-shows*. También es un fraude esa variante de la lucha libre que llaman *wrestling*, y sin embargo tiene un extraordinario seguimiento televisivo en toda Norteamérica, desde México hasta Canadá. Afinando el paralelismo con el falso combate, no deja de ser notable que los *talk-shows* de Jerry Springer, tan irrefrenables y agresivos, quién sabe si fingidos, sean los de mayor popularidad.

Es difícil no ver cómo se relaciona esta clase de falsificación con la que protagonizaron en los años cincuenta varios concursos estadounidenses. Al igual que los *talk-shows*, también aquellos concursos esbozaban un modelo de vida y permitían a los espectadores formarse una imagen de sí mismos. Cruzar el arco triunfal de un programa como *Twenty-One*, creado por el productor de la NBC Dan Enright, significaba dinero y popularidad. Pero cuando descendió la audiencia, Geritol, la firma patrocinadora, permitió ciertas manipulaciones. Fue así como Herb Stempel, un concursante eficaz pero de mediocre aspecto, fue vencido por un carismático profesor de la Universidad de Columbia, Charles Van Doren. El fraude era sencillo –Van Doren sabía las preguntas que iban a formularle– y los telespectadores descubrían un reflejo más atractivo que también formaba parte de su competencia. A partir de ahí, pese al tiempo que los separa, cabe una lectura compartida y transgenérica de *Twenty-One* y *The Vanessa Show*, precisamente por aquello que tienen de ficticio.

En esta concepción dialógica, uno de los espacios más representativos del acceso del gran público a los medios masivos ha sido *America's Funniest Home Videos* (1990). Aun mostrando vaciedades, el programa alcanzó unas cifras de audiencia insólitas, y por este motivo fue exportado al resto del mundo. Más desvergonzados que pudorosos, los vídeos domésticos reuni-

dos en este tipo de espacios suelen recurrir a la *slapstick-comedy*: caídas fortuitas, acrobacias, persecuciones, bromas y, en general, humor físico. Dentro de ese margen, nadie puede asegurar que los remitentes hayan rodado un acontecimiento espontáneo. Y en razón de esto los productores suelen destacar la cantidad de vídeos *preparados* que reciben. Un fraude inofensivo, pero que no ha de pasar desapercibido en las cadenas cuando se sienten imitadas por este público embaucador.

Ciertamente, de un simulacro televisivo nos seduce su impresión de verdad, pero no habrá engaño si quien lo plantea respeta el pacto y si nosotros, los destinatarios, articulamos el mismo código y no desplegamos un horizonte de expectativas demasiado embarazoso. Sin embargo, una vez decidido el nivel de lectura, nunca hallaremos un espejo unidireccional de lo real. Con fraude o sin él, en esta vanidad de las imágenes no cabe una muestra exclusiva o correcta de la realidad, sino tantas como el consumidor escoja en su reducido ámbito de atención.



PUNTOS DE VISTA



El Parlamento español y el cine

Emeterio Díez

Las normas jurídicas que regulan las relaciones humanas y la solución de conflictos son una de las fuentes historiográficas más importantes para conocer los usos sociales y, por extensión, los usos cinematográficos imperantes en una determinada sociedad. Sin embargo, una cosa es la ley y otra su aplicación. La práctica social suele desautorizar la norma o se burla de su tono coercitivo e imperativo. La desidia administrativa, la delincuencia, la corrupción y también la costumbre cuestionan docenas de preceptos contenidos en los compendios de derecho. Precisamente, una de las funciones del Parlamento consiste en vigilar al gobierno para que respete y haga respetar el ordenamiento jurídico o bien, si fuese necesario, el propio Parlamento ejerza su potestad legislativa y modifique ese ordenamiento para adaptarlo a las demandas cambiantes de la sociedad.

En el caso del cine, su corpus jurídico más que dictarse en forma de leyes, es decir, más que obedecer a la labor legislativa de diputados y senadores, se ha promulgado por el poder ejecutivo, configurándose ante la pasividad del Parlamento, o ante su ausencia obligada por dos dictaduras, una normativa cinematográfica de carácter más bien autoritario. En cuanto a las interpelaciones parlamentarias, las preguntas que los diputados y senadores plantean al gobierno, y que éste responde ante la cámara o por escrito, revelan que para el Parlamento español los temas cinematográficos más importantes a lo largo de su historia han sido tres: el cumplimiento de la normativa sobre la seguridad de las salas de cine, la censura y las irregularidades económicas en el sistema de protección de la industria[1].

1. La seguridad de los cinematógrafos

El 4 de mayo de 1897 se produce en el mundo del cine un suceso que tiene tanta o más resonancia que la propia invención del cine: el incendio

[1] *Para esta investigación tomamos como fuente principal el* Diario de Sesiones del Congreso *(DSC), el* Diario de Sesiones del Senado *(DSS) y la documentación depositada en el* Archivo del Congreso de Diputados *(ACD). Agradecemos aquí la colaboración prestada por su personal.*

de un proyector instalado en el Bazar de la Caridad de París y la prolongación de las llamas a las casetas de atracciones colindantes. Resultado: 140 muertos, un buen número de niños y personas de la alta sociedad. La alarma que en todo el mundo provoca este suceso se traduce en una vigilancia estricta de la normativa sobre seguridad de los locales de espectáculos o bien en la promulgación de tales medidas, ya que el derecho a la vida y la integridad física de los ciudadanos es el primer principio de todo estado de derecho.

En España existe desde el 27 de octubre de 1885 un «Reglamento para la construcción y reparación de edificios destinados a espectáculos», pero ni éste, ni las ordenanzas municipales sobre seguridad de locales públicos dan solución a los peligros que conlleva la exhibición de películas altamente inflamables. Precisamente, los incendios en varios cines, entre ellos el cinematógrafo Novedades de Bilbao en 1907, provoca que el ministro Juan de la Cierva, del partido conservador, dicte el 14 de febrero de 1908 una orden regulando de forma específica la seguridad de los cinematógrafos en lo que respecta a higiene, prevención de fuegos y construcción. Esta medida legal no impide, sin embargo, que la sociedad española tenga que sufrir tragedias como la del Bazar de la Caridad. Curiosamente las dos catástrofes mayores se producen en 1912.

En efecto, el lunes 27 de mayo de 1912 mueren 65 personas y otras cien resultan heridas en el incendio de un cine en la localidad de Villarreal, a 5 km. de Castellón. La mayoría de las víctimas son niños atropellados en medio de la huida en desbandada, pues en apenas tres metros cuadrados aparecen hacinadas cerca de cuarenta víctimas. El lugar donde ocurre el suceso es un barracón de madera de 175 metros cuadrados con capacidad para trescientas personas (otras fuentes hablan de doscientas). El incendio estalla a las diez y media de la noche, cuando se proyecta la película *Alma de traidor*. En ese momento hay en la sala unas 280 personas. El fuego se produce porque se inflama la película y el propietario del local y proyeccionista, Eduardo Pitarch, tira de ella arrojando las llamas sobre el resto de los rollos e incendiando toda la cabina. Como es lógico, el público corre en tromba hacia la puerta de salida, pero ésta queda muy pronto obstruida ante la avalancha de personas que caen unas sobre otras. Quienes intentan huir por la puerta de emergencia se la encuentran cerrada y además se abre hacia adentro, de modo que también allí quedan amontonadas muchas personas. Mientras tanto las llamas llegan al anfiteatro y algunos espectadores se arrojan de cabeza al patio de butacas. Afortunadamente, un muchacho, José Palacio, rompe uno de los tabiques de madera que da a un solar y por allí salen más de cien personas. Lo mismo hace el tabernero Joaquín Rocher.

Dueño de la tienda colindante con el cine, rompe algunas tablas para que huya el público, justo poco antes de que el techo del barracón se derrumbe sobre la sala. El corresponsal enviado por el periódico *ABC* escribe lo siguiente:

> Cuando llegué era aún de noche. La población presentaba un aspecto siniestro y lúgubre. Todos los portales abiertos, todos los balcones iluminados, todo el mundo en pie. La gente iba por las calles de un lado a otro, aturdida y desconcertada, queriendo acudir a un tiempo a todas partes y sin saber adónde acudir.
>
> Ante las puertas de las farmacias los grupos se estrujaban, tratando a viva fuerza de entrar a los heridos, con un clamoreo ensordecedor de gritos y ruegos, súplicas y amenazas, lamentaciones y blasfemias, en su ansia de llegar los primeros. Los más graves habían sido conducidos al hospital y al convento de franciscanos. Unos iban en sillas, otros en colchones, otros tendidos en escaleras de mano a modo de angarillas. Los más leves, los que sólo padecían erosiones y quemaduras de poca importancia se fueron a sus casas, convencidos de la imposibilidad de que los atendieran.
>
> [...]
>
> A las siete de la mañana comenzó la tristísima tarea de identificación de los cadáveres. El acto fue terriblemente conmovedor. Los cuerpos estaban tendidos en el suelo, y hombres y mujeres, enloquecidos por el dolor y ciegos por el llanto, se arrojaban sobre ellos, revolviéndolos y tocándolos, tratando de reconocer en aquellos rostros horrorosamente carbonizados al ser querido que buscaban[2].

Al día siguiente del incendio, el diputado liberal Leopoldo Romeo y Sanz se dirige a la Cámara para pedir al Ministro de Gobernación que inmediatamente cierre todos los locales que incumplan la normativa sobre seguridad de espectáculos públicos. Recuerda, asimismo, que en ocho o diez ocasiones anteriores han estado a punto de producirse incendios similares, aunque milagrosamente se saldaron sin víctimas. El Presidente del Gobierno, José Canalejas, también del partido liberal, responde al diputado diciéndole que ha dictado una orden circular para que se cumpla con todo rigor la disposición de 1908.

Un debate muy similar tiene lugar ese mismo día en el Senado. El marqués de Rozalejo se dirige al Ministro de Gobernación para que haga cumplir los reglamentos y adopte las disposiciones legales oportunas, ya que

[2] *«La catástrofe de Villarreal: 64 muertos y más de cien heridos»,* ABC, *29-V-1912, pp. 9 y 10.*

los cines «están en poder de empresarios codiciosos que, de acuerdo con las Sociedades explotadoras de las cintas cinematográficas, sólo se cuidan de que en sus instalaciones puedan acomodarse gran número de espectadores, y de que las exhibiciones sean muy numerosas para que les produzcan grandes rendimientos»[3]. En su contestación el ministro Antonio Barroso promete depurar responsabilidades, ayudar a las víctimas y hacer extensibles las medidas de seguridad vigentes en Madrid desde el 2 de abril de ese año, más avanzadas que las de 1908 porque exigen cabinas de fábrica de ladrillo o hierro, mejor instalación eléctrica y aparatos de proyección con sistemas de refrigeración.

Dos días más tarde del incendio, Pedro Govantes Azcárraga, Conde de Alba y diputado conservador, toma la palabra para exigir que se depuren responsabilidades penales, no ya del empresario, sino también de las autoridades provinciales y locales que consintieron las proyecciones en un local que, según la prensa, no reunía las condiciones adecuadas. El castigo de los responsables, dice, es fundamental, pues las normas vigentes o las nuevas sólo se cumplirán si quienes tienen que acatarlas temen el peso de la ley. De la misma opinión es el marqués de Rozalejo, que interviene de nuevo en el Senado. Ambos tocan lo que de verdad inquieta a la clase política: su posible responsabilidad en los hechos o en otros similares que se produzcan en el futuro como encargados del cumplimiento de las normas de seguridad.

Como se ve, el incendio de Villarreal provoca, no ya en el público, sino entre las autoridades, un estado de psicosis que en sí mismo va a ser causa de un nuevo desastre. Me refiero a la catástrofe de Bilbao, acaecida el 24 de noviembre de ese mismo año, cuando una falsa alarma de fuego provoca el pánico entre los espectadores del cine Teatro-Circo del Ensanche. Esta vez fallecen 46 personas: seis mujeres y cuarenta niños. La mayoría perece asfixiada en el rellano de la escalera que lleva de la galería a la calle. El local había vendido más localidades de las permitidas y tenía unas salidas muy estrechas. «Según los testigos presenciales, la catástrofe tuvo por único origen el grito de una mujer que dio una voz, que no fue la de fuego; pero que el público interpretó en tal sentido»[4].

Al día siguiente del suceso, toman la palabra en el Congreso el diputado Gandarias y el diputado Pablo Iglesias, fundador del PSOE. Ambos sospechan que las disposiciones existentes son insuficientes. Pablo Iglesias pide que se «examine si hay en la ley algo que no corresponda por completo a

[3] DSS, *nº 123, 28-V-1912, p. 1765.*

[4] *Informe del Gobernador Civil al Ministro de la Gobernación. Recogido por Manu Pagola,* Bilbao y el cine, *Bilbao, Ayuntamiento, 1990, pp. 85 y 86.*

la previsión necesaria para evitar la repetición de estas tragedias»[5]. Más tarde, Horacio Echevarrieta y Maruri, diputado republicano por Vizcaya, se dirige al Presidente del Gobierno para que deje a la justicia llegar hasta las últimas instancias responsables, de modo que el pueblo de Bilbao se convenza de que habrá justicia pese a pertenecer las víctimas a las clases humildes. El Presidente del Gobierno, el Conde de Romanones, responde lo siguiente:

> Sucede en este caso como en otros muchos que se notan en la gobernación del país, en los cuales no se trata de leyes, sino sencillamente de su aplicación. Aquí tenemos una ley perfecta, unas disposiciones dadas por el Sr. Cierva muy atinadas; pero que después, precisamente por consideraciones que están en el ánimo de todos, al tratar de cumplirlas hay una condescendencia y debilidad muy grandes, y cuando ocurren sucesos como éste, resalta con mayor fuerza toda la responsabilidad de esas debilidades; responsabilidad que no puede ser del Gobierno, porque el Gobierno no está actuando personalmente en cada uno de esos momentos; el Gobierno tiene sus delegados y sus representantes; si éstos no cumplen con su deber, suya es la responsabilidad, que hay que hacer efectiva... hace falta algo más que deplorar lo sucedido, hace falta castigarlo para que sirva de ejemplaridad, y para que sepan los gobernadores que no son letra muerta las disposiciones vigentes... Y en este caso, no obstante la fraternal amistad que me une a ese gobernador, le he de exigir toda la responsabilidad debida, si en realidad la ha contraído[6].

La consecuencia de las catástrofes de Villarreal y Bilbao es el «Reglamento de espectáculos, de construcción, reforma y condiciones de los locales destinados a los mismos» de 19 de octubre de 1913. El reglamento no impide que los incendios se repitan, pero la verdad es que ya sólo se producen otras dos grandes tragedias y, de nuevo, como consecuencia del histerismo del público. Me refiero, en primer lugar, a la catástrofe en el Cine de la Paz de Castellón, producida el domingo 17 de noviembre de 1918 cuando un fallo en el proyector provoca que alguien dé la alarma de fuego y en la huida en masa hacia la salida perecen 22 espectadores, la práctica totalidad niños. Finalmente, se produce el fallecimiento de doscientas personas en el cine Novedades de Madrid en 1928, aunque en este caso mientras tenía lugar la representación de un espectáculo teatral. Este hecho no fue recogido por el Parlamento porque estaba clausurado por la Dictadura.

[5] DSC, *nº 186, 25-XI-1912, p. 5387.*
[6] DSC, *nº 190, 29-XI-1912, p. 5531.*

2. La implantación de la censura

Durante la mayor parte del siglo XX, el cine en España disfruta de una libertad de expresión limitada. Desde luego, ésta es una circunstancia muy poco singular, pues la censura cinematográfica rige durante mucho tiempo en prácticamente todos los regímenes del mundo. La libertad de expresión, se dice, puede y debe limitarse cuando daña otros derechos fundamentales, como son la protección de la infancia o el honor de la persona. Asimismo no siempre se consideran manifestaciones de la libertad de expresión fenómenos como la pornografía, que constituye un peligro social porque va contra el orden público y los derechos de la mujer. Por ejemplo, la Constitución de 1978 limita la libertad de expresión cuando ataca a los menores y al honor. Asimismo, las leyes actuales prohiben la entrada de los menores de 18 años en las salas X, además de no conceder subvenciones a las películas pornográficas.

Ahora bien: la protección de la infancia, la defensa del honor y la lucha contra la pornografía han sido también una excusa para implantar una censura que, al mismo tiempo, ha impedido la difusión de ideas, valores y normas contrarias al grupo, partido o clase instalados en el poder. No en vano los católicos son los máximos defensores de la censura en Occidente y quienes demandan e implantan una censura específica para el cine. Pero siendo esto así, lo peculiar del caso español respecto a los países de su entorno es la profusión, la intransigencia y la arbitrariedad de su normativa censora y, sobre todo, su larga duración en el tiempo. Esto se debe a la fuerza que en España detenta el sector católico integrista y al hecho de que desde 1939 la censura es, ante todo, un instrumento de control social en manos de la Dictadura.

En concreto, la censura cinematográfica en España viene practicándose desde los primeros días del cine en virtud del Reglamento de Policía de Espectáculos de 2 de agosto de 1886 (*Gaceta de Madrid* del 5). Sin embargo, y como ocurre con las medidas de seguridad, cada vez son más quienes piden una normativa censora específica para el cine en razón de los tres principios antes mencionados: protección del honor, lucha contra la pornografía y, sobre todo, la protección de los menores.

Un asunto de honor, a punto de terminar en duelo, es precisamente lo que provoca la primera interpelación parlamentaria sobre el cine que hemos fechado. El 26 de octubre de 1906 el diputado republicano por Tarragona, Julián Nougués Subirá, expone ante la cámara un incidente protagonizado por un grupo de oficiales de la ciudad de Reus. Estos oficiales interrumpen la proyección de una película de nacionalidad italiana y amenazan con des-

trozar el cinematógrafo si su dueño no corta un fragmento (la escena en la que un asistente limpia las botas del oficial) porque ofende al ejército italiano en particular y a cualquier caballero oficial en general. Este suceso luego es criticado por el diario que dirige el propio Nougués en Reus, lo que a su vez ocasiona una carta al director de uno de los oficiales, Salvador Jordán y Doré, alto título de la nobleza catalana. En esta carta, el oficial dice que ha protestado ante el cónsul italiano en Barcelona y que si esa película se exhibe impunemente en la Península es porque los mercaderes alientan «el odio a España (y el ejército que muere por ella)... para perturbar la paz del mundo civilizado»[7]. La respuesta del periódico provoca que el oficial se presente en la redacción con un revólver y un garrote dispuesto a dirimir sus diferencias con las armas, lo que se evita por intervención de varias personas. El diputado pide al Ministro de la Guerra que castigue la conducta del oficial. Pero el ministro responde que sólo ve en el asunto una cuestión personal, la cual el diputado debe resolver en el terreno que él considere más oportuno.

Mucha más importancia en la implantación de una censura específica para el cine tienen las otras dos circunstancias mencionadas, ambas relacionados con los católicos: la campaña contra la pornografía y la campaña de protección de la infancia. La primera llega al Senado en distintas ocasiones, pero sólo se menciona al cine como espectáculo pornográfico en la interpelación de 24 de mayo de 1911. El senador conservador Sanz y Escartín, en nombre de la Liga Antipornográfica, reprocha al gobierno liberal el incumplimiento de la normativa dictada contra este mal por el anterior gobierno, de signo conservador. Esta dejación ha traído como consecuencia una proliferación de la inmoralidad en el teatro, en la literatura, en las artes plásticas, en la prensa, en las canciones, en la fotografía y en ese nuevo espectáculo llamado cine. Y, sobre todo, los kioskos de prensa, los escaparates de los negocios y las carteleras de los espectáculos han sacado la pornografía a la vía pública. Respecto al cine, el senador lo tacha de inmoral por el vocabulario que emplean algunos explicadores y por la mayoría de sus imágenes. Citando un artículo del *Heraldo de Madrid*, dice que con unas cuantas sesiones de cine algunas niñas pueden aprender sobre el amor más cosas de las que saben sus propias madres. En definitiva, acusa al gobierno liberal de confundir la libertad con el libertinaje.

La respuesta a su interpelación corre a cargo del propio Presidente del Gobierno, José Canalejas, ya que se halla ausente el Ministro de Goberna-

[7] DSC, *20-X-1906, p. 3436.*

ción. Ésta es la primera vez que un Presidente de Gobierno se dirige al Parlamento para hablar de cine. Canalejas acusa a los conservadores, aparentes personas respetables, de ser ellos mismos consumidores asiduos de pornografía, además de regentar ciertos locales que han sido multados por inmorales. Porque el gobierno, dice, ha multado, ha censurado y ha prohibido cuando ha hecho falta, pero distinguiendo siempre el arte de la pornografía y, sobre todo, sin hacer distinciones, es decir, sin mantener una actitud laxa con espectáculos de las clases altas y una actitud intransigente con los espectáculos populares. Respecto al cine, prefiere que el público vaya a él antes que a la taberna o a ciertos cafés, «en los cuales existía el antiguo tablado con trastienda». Incluso, piensa llevar el cine a los cuarteles para el entretenimiento de la tropa. Y si los niños ven películas impropias es porque sus padres les llevan a verlas. La laxitud de la vida familiar es la causante de que no tenga eficacia la enseñanza. Con perseguir, concluye, nada se consigue. Es preciso educar, dirigir y moralizar. Una sociedad progresista no se funda sobre la policía y el código penal, sino sobre la acción social.

El senador Sanz Escartín le responde que su actitud de *laissez faire, laissez passer* es una excusa para incumplir con el estado de derecho e insiste en que el gobierno debe adoptar una actitud represiva contra la pornografía. En su segundo turno, el Presidente del Gobierno afirma que la moralidad del país se encuentra en uno de sus mejores momentos gracias a que la instrucción va llegando cada vez a más ciudadanos. Los españoles son ahora más abiertos y tolerantes, menos groseros e intransigentes, aceptan el desnudo y rechazan por inmorales ideas propias de la clase conservadora, como son la pena de muerte y el duelo. Ante el evidente desencuentro ideológico, el senador Sanz Escartín centra la interpelación en una pregunta: ¿El gobierno ratificará y llevará a la práctica los acuerdos tomados por la Conferencia Internacional contra la Obscenidad celebrada en París en el mes de mayo de ese año? El Presidente de Gobierno responde que sí y el debate se da por terminado[8].

No obstante, la pornografía vuelve a ser tema de varias interpelaciones, relacionándose cada vez más con la tercera y más importante circunstancia que provoca la implantación de una censura específica para el cine: la protección de los menores. El 17 de junio de 1912, después de que el diputado Pablo Iglesias tomase la palabra para denunciar que en ciertos cafés-conciertos de Barcelona entran mujeres menores de edad que se dedican a la prostitución, interviene el diputado Llolas para referirse a otro tema rela-

[8] DSS, *nº 41, 24-V-1911, pp. 534-546.*

cionado con la moralidad pública: las películas. El diputado pide al Ministro de la Gobernación que dicte una orden similar a la que ha publicado el alcalde de Lyon, ciudad donde han quedado prohibidas las películas «que tengan por objeto escenas inmorales y asimismo la relación de crímenes, atrocidades y vergüenzas»[9]. El ministro liberal, Antonio Barroso, contesta que el gobierno complacerá la demanda del diputado.

El 22 de noviembre de 1912 quien vuelve sobre este tema es el senador Polo y Peyrolón. Asegura que «ciertas cintas o películas que se exponen en los cines, no solamente corrompen las costumbres de los niños y de los jóvenes que a ellos acuden, sino que provocan enfermedades relacionadas con el sistema nervioso, cuando se representan escenas horribles y trágicas (y por eso la investigación de la policía debe llegar también a los cines)»[10]. Propone como solución la clasificación moral de los espectáculos que el senador M. Beranger ha propuesto en Francia y que divide las obras de teatro en tres categorías: todos los públicos, sólo para hombres y sólo para «cochinos».

En su contestación, el Conde de Romanones, Presidente del Gobierno tras el asesinato de Canalejas, desestima la clasificación porque está seguro de que el espectáculo mal clasificado será el más concurrido, convirtiéndose la clasificación en una incitación a delinquir. No obstante, pocos días después, su Ministro de Gobernación dicta una Real Orden (*Gaceta de Madrid* de 28 de noviembre) que implanta en España una censura específica para el cine. Desde ese momento, las empresas deben presentar «en las oficinas de los Gobiernos Civiles y en las Secretarías de los Ayuntamientos, los títulos y asuntos de las películas que ofrezca al público cualquier empresa teatral por si en ellas hubiese alguna de perniciosa tendencia». Asimismo se prohibe la asistencia de los niños menores de diez años a las sesiones nocturnas y se anima a los empresarios para que organicen sesiones infantiles de cine con películas que eduquen y entretengan. En el preámbulo de la orden, Antonio Barroso justifica la implantación en España de la censura cinematográfica en medidas similares adoptadas en otros países y en la obligación del gobierno de defender la infancia y perseguir la pornografía.

Pero como ocurre tantas veces, una cosa es la ley y otra su práctica. La patronal de cines hace caso omiso de la orden anterior, de modo que los católicos deben presionar al gobierno de Eduardo Dato, de signo conservador, para que dicte otra disposición censora: la Real Orden de 31 de diciem-

[9] DSC, *nº 140, 17-VI-1912, p. 3880.*
[10] DSS, *nº 182, 22-XI-1912, p. 2465.*

bre de 1913 (*Gaceta de Madrid* del 3 de enero de 1914). Ésta ratifica todo lo dispuesto un año antes, salvo una importante novedad. Desde ese momento, el examen de las películas compete en cada provincia a una Comisión Especial Asesora, donde los católicos consiguen una importante representación y, por lo tanto, se convierten en los vigilantes del cine.

3. Las irregularidades económicas en el sistema de protección de la industria

Es un hecho que la política cinematográfica del franquismo incrementa enormemente el papel del Estado como agente económico y, en consecuencia, genera prácticas corruptas en prácticamente todas las operaciones económicas: desde la concesión de subvenciones a los contratos de trabajo. Gracias a la división de poderes y a la mejora de los medios de fiscalización, cabía esperar que la democracia desmontase inmediatamente este sistema, pero tal cosa sólo se produce de forma parcial. Lo que sí permite la democracia es que la corrupción salga a la luz pública y se debata en el Parlamento. Si un 90% de las interpelaciones parlamentarias efectuadas desde 1979 tienen por tema el sistema de promoción y fomento de la cinematografía, es decir, los presupuestos del ICAA, los malos resultados de la política cinematográfica y las sospechas de corrupción, estas últimas representan, a su vez, alrededor del 50% del total de las interpelaciones. Todas las formas de capital (privado y público) que intervienen en la industria son en algún sentido denunciadas: fraude de los exhibidores en el control de taquilla, prácticas monopolísticas de las grandes distribuidoras norteamericanas o bien presupuestos hinchados de los productores y ayudas públicas para los amigos políticos. Evidentemente, por razones de desgaste electoral, y al hilo de los escándalos de corrupción que salpican al PSOE, el «amiguismo» en la concesión de subvenciones supera en número de interpelaciones al resto de las formas de corrupción.

En concreto, el fraude de taquilla es denunciado el 24 de octubre de 1979 por el Partido Socialista Obrero Español. Éste presenta en el Parlamento una proposición no de ley para acabar con el robo sangrante que supone dicha defraudación para Hacienda, para el Fondo de Protección de Menores, para el propio Ministerio de Cultura, que recibe unas cifras engañosas sobre cuáles son los gustos del público y sobre qué cantidad de dinero se gastan los españoles en el cine y, sobre todo, para el Fondo de Protección a la Cinematografía, cuya descapitalización está produciendo en esos momentos una grave crisis. Según el gobierno, dicho control se ejerce mediante la expedición de un tipo particular de billete, pero sólo está

implantado en Madrid y Barcelona y tanto en estas dos ciudades como en el resto de España falta un cuerpo de inspectores que vigile el cumplimiento de la normativa. Para resolver este problema, el diputado socialista Pedro Bofill Abeilhe propone que se implante en toda España un sistema «mecanizado» de expedición de billetes, de modo que no haya lugar para ningún tipo de defraudación. Su propuesta cuenta con el apoyo del Partido Comunista y de Coalición Democrática, el partido de Fraga Iribarne. Sin embargo, la votación arroja 125 votos a favor, 143 votos en contra y una abstención, de modo que la UCD, acusada de defender oscuros intereses empresariales, rechaza la moción. En realidad, si el gobierno desestima la mecanización no es para dar un trato de privilegio a los exhibidores, sino, más bien, para impedir el agravamiento de la crisis que sufren las salas, que en aquellos años van cerrando una tras otra. En cualquier caso, el 4 de abril de 1989 Antonio Garragosa Resina, del partido Centro Democrático Social (la antigua UCD), vuelve a plantear el tema del control de taquilla al ministro Jorge Semprún. Su interpelación demuestra que diez años después el problema sigue sin resolverse, y ello a pesar de que se encuentra en el poder el partido que en 1979 había denunciado el fraude.

Respecto a las actuaciones monopolísticas de las empresas multinacionales norteamericanas, el 25 de junio de 1990 el diputado Garzón Garzón, del Grupo Izquierda Unida, pregunta al Ministro de Cultura sobre las medidas que se han adoptado para evitar la venta de películas en lotes, práctica con la cual las distribuidoras norteamericanas no sólo se llevan el dinero de los españoles sino que también imponen sus preferencias culturales. Además se da el caso de que estas mismas distribuidoras reciben subvenciones del Estado por las películas españolas que llevan en sus listas, ya que en la venta en bloque se incluyen algunos títulos nacionales para que el exhibidor cumpla con la cuota de pantalla. Esta situación le parece al diputado un dislate. Jorge Semprún contesta que las ayudas públicas a los norteamericanos no se pueden evitar si cumplen las condiciones dispuestas en el Real Decreto de 28 de agosto de 1989. Otra cosa es la política de venta en lotes. Su ministerio la ha denunciado ante el Tribunal de Defensa de la Competencia y la primera sentencia les ha dado la razón, siendo sancionadas las distribuidoras con 164 millones de pesetas. Ahora bien, las multas no impiden que las distribuidoras norteamericanas sigan cometiendo abusos por su posición dominante, por lo que, de nuevo, el Tribunal de la Competencia está sobre ellas[11].

[11] *Diego Muñoz/Begoña Piña, «Cine español contra Hollywood. La industria del sector denuncia prácticas ilegales de las multinacionales»,* La Vanguardia, *19-XI-2000.*

Finalmente, tenemos el tema del amiguismo. Este asunto arranca el 16 de octubre de 1985 con la comparecencia de Pilar Miró en la Comisión de Cultura del Parlamento a petición del diputado del Grupo Popular, Miguel Herrero Rodríguez de Miñón. En un principio, el orden del día parece referirse a la política cinematográfica en general y la grave situación que plantea el ingreso en la Comunidad Económica Europea en particular. Pero lo que trasciende de la comparecencia de Pilar Miró –estamos en vísperas de elecciones– son las denuncias de amiguismo formuladas por Camuñas Solís, diputado del Grupo Popular. Con amiguismo se refiere a que muchas de las subvenciones «han ido a parar a integrantes de la propia Subcomisión de Valoración, en su mayor parte nombrados por el Ministro a propuesta de la Directora General»[12]. Cita como ejemplos *Luces de Bohemia* (1985), *Extramuros* (1985) o *La reina del mate* (1984). Además se da el caso de que algunas películas reciben ayudas públicas superiores a su coste. Por ejemplo, la película *Tasio* (1984). Esta «excelente producción de Elías Querejeta», cuesta 100 millones y recibe 50 millones del ministerio, 30 millones de TVE y 25 millones del gobierno vasco, de modo que antes de pasar por el público ya ha ganado 5 millones.

En su contestación, Pilar Miró entiende que no es un abuso ni una cuestión de su Dirección General si una película recibe ayudas de otras instituciones públicas. En cuanto al amiguismo, asegura que la Comisión es plural y da a entender que si se produce amiguismo afecta no sólo a sus amigos sino también a los amigos de la derecha a través de quienes les representan en esa comisión. Es más, dice que la Comisión de Valoración Técnica existía antes de su llegada al Ministerio y ya entonces estaba compuesta «por personas de la industria que han sido favorecidas en sus decisiones»[13]. Es decir, más que desmentir el amiguismo lo agranda, lo generaliza en el tiempo y en el espectro político y lo achaca al propio sistema.

No obstante, la acusación más grave se produce en diciembre de ese año cuando el diputado popular Luis Ramallo, acusa a Pilar Miró de adquirir vestuario personal y regalos con cargo a los presupuestos generales del Estado en su etapa de Directora General de Cine. Evidentemente, esta acusación persigue desgastar a la que en esos momentos es máxima responsable de RTVE, la cadena pública y única en constante sospecha de manipulación.

Incluso más tarde se acusará a la dirección de RTVE de emitir preferentemente películas de los amigos del gobierno, que son subvencionados mediante el pago de los correspondientes derechos de antena.

[12] DSC, *nº 341, 16-X-1985, p. 10445.*
[13] DSC, *nº 341, 16-X-1985, p. 10448.*

El relevo de Javier Solana en el Ministerio de Cultura y su sustitución por Jorge Semprún, lejos de acallar la polémica, la incrementa. Las declaraciones del nuevo ministro a la prensa reconociendo lo que habían denunciado los populares, provocan un terremoto político y una repulsa gremial hacia su persona del mundo del cine. En esas declaraciones, publicadas el 13 de diciembre de 1988, Semprún afirma que el ICAA ha concedido subvenciones a los amigos y que es un escándalo que algunos productores a base de subvenciones del Ministerio, financiación de TVE y ayudas de gobiernos autonómicos tengan garantizados beneficios antes incluso del estreno de la película. Hay mucha gente, viene a decir, dispuesta a que nos metamos con el fraude de taquilla de los exhibidores o con las prácticas monopolistas de los americanos, pero no con los abusos de los productores en las subvenciones. Días más tarde matizaba sus declaraciones en el diario *El País* pero sin dar marcha atrás en lo sustancial: «Nunca he acusado a Méndez Leite [director del ICAA] de «amiguismo», sino que he dicho que tal vez haya sido sensible al corporativismo. Tampoco he querido decir que haya vaciado las arcas, sino que éstas se vacían porque así lo admite el sistema. No se trata de que él se lleve el dinero a casa, sino que el sistema vacía las arcas y hay que corregir ese sistema que funciona mal»[14].

A los populares esta respuesta les parece insuficiente. En el Senado, Luis Eduardo Cortés, futuro Subsecretario de Cultura, vuelve sobre el amiguismo en la concesión de las subvenciones anticipadas. En su intervención de 21 de febrero de 1989, afirma que le parece cuanto menos poco «elegante» que la película *Werther* de Pilar Miró haya recibido una cuantiosa subvención del ICAA y unos sustanciosos derechos de antena de RTVE, los dos organismos con los que ha estado vinculada.

En ese mismo debate interviene también el senador Valverde Ortega. El senador expone el caso de la película *Dalí, con D de Dios*, presuntamente modificada en su guión, personas y presupuesto para complacer al Director General del ICAA, Fernando Méndez Leite. Ahora bien: el senador cree que con esas modificaciones Méndez Leite buscaba mejorar el proyecto, pues el Director General se ve obligado a decidir más de lo normal porque se encuentra con graves dificultades para encontrar personas verdaderamente solventes que formen parte de la Comisión de Valoración Técnica. Incluso es frecuente que los miembros de dicha comisión acudan

[14] El País, *18-XII-1988, p. 28.*

a las reuniones sin haberse leído la documentación presentada por quienes optan a las ayudas. En su contestación, el ministro insiste en que no quiere entrar en el debate del amiguismo ni en el funcionamiento de la Comisión. Lo cierto es que el sistema anterior era en sí mismo perverso y, por lo tanto, se compromete a modificarlo cuanto antes en el sentido de ayudar desde el Estado a crear una infraestructura industrial audiovisual que pueda competir en el siglo XXI con los grandes grupos de comunicación internacionales.



Carl Schmitt y Walter Benjamin*

Rafael Gutiérrez Girardot

La facilidad y prisa con la que se aceptó y difundió la ocurrencia de un arquitecto norteamericano (Barth), esto es, la de decretar el fin de una época (la modernidad) y el comienzo de otra (la postmodernidad), delata la prisa y «la conciencia desgraciada» (Hegel) con la que el mundo occidental intenta olvidar la responsabilidad de la segunda guerra mundial con sus consecuencias, como el genocidio judío. Ni Inglaterra ni Francia, principalmente, pusieron freno al ascenso de Hitler, cuya ideología creció en las sementeras abiertas por el racismo ario del conde de Gobineau, el prefascismo populista francés azuzado por Maurice Barrès y la perversión antisemita del ejército de la *Grande Nation* cristalizado en la condena ilegal del oficial judío Dreyfus. Puede ser casualidad que el arquitecto norteamericano y las ramas del tupido árbol llamado postmodernidad hayan coincidido con una época de la historia alemana después de la derrota que se conoce como la «Alemania de la restauración», cuyo afán se redujo al fervor con el que se silenció el pasado inmediato nacionalsocialista y se encubrió su presencia tras la metamorfosis del autoritarismo y los resentimientos racistas y totalitarios en la «democracia cristiana», en la sustitución de una ideología religiosa confesional por una ideología laica confesional. El *slogan* de la postmodernidad —*slogan* porque la determinación de sus linderos es arbitraria: se fecha su comienzo con Nietzsche, que es la tercera estación de la «modernidad» después de Kant y Hegel, por ejemplo— flanquea el

* *La bibliografía sobre las relaciones de Walter Benjamin y Carl Schmitt es, comprensiblemente, reducida. Se indican los primeros esbozos de análisis imparciales de estas relaciones. Liselote Wiesenthal,* Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins, *ed. Athenäum, Frankfurt/M., 1976.-Bernd Witte,* Der Intellektuelle als Kritiker, *Metzler, ed. Stuttgart, 1976.- Michael Rumpf,* Radikale Theologie. Benjamins Beziehung zu Carl Schmitt *en P. Gebhardt (comp.),* Walter Benjamin-Zeitgenosse der Moderne, *col Scriptor, Kronenberg/Taunus, 1976.-Norbert Bolz,* Charisma und Souveranität. Carl Schmitt und Walter Benjamin im Scahtten Max Weber *en Jacob Taubes (comp.),* Der Fürst dieser Welt. Carl Schmitt und die Folgen, *de. F. Schöning y W. Fink, Munich, 1983.-Susane Heil,* «Gefährliche Beziehungen». Walter Benjamin und Carl Schmitt, *ed. J. B. Metzler, Stuttgart, 1993. Esencial para el contexto intelectual: Norbert Bolz,* Auszug aus der entzauberten Welt *(Adorno, Benjamin, Benn, Bloch, E. Jünger, G. Lukács, Schmitt, Max Weber), Wilhelm Fink Verlarg, Munich, 1991.*

neoliberalismo en el sentido de que proclama la «pluralidad» en la cual se ahoga la crítica y se fomenta su correlato, esto es, una democracia como técnica del poder en beneficio de la economía transnacional, que es siempre la de los ricos. En este horizonte, la avalancha de la pluralidad de supermercado, de la «postmodernidad» imperativa al compás de la sacralización de la moda, sofoca la «respiración normal de la inteligencia», esto es, «pensar, analizar, inventar» (Borges) y la sustituye por ocurrencias de apariencia «técnica», por una terminología hermética y narcisista, llamada pomposa e injustificadamente «teoría de la literatura», cuyo abuso llamó George Steiner «mundo secundario» y que en el ámbito de la filosofía y la filosofía política favoreció a parásitos de Wittgenstein, fomentadores de la nebulosidad que ya en la época de Hegel trataban de imponerse y que él caracterizó con el dicho alemán: «de noche todas las vacas son negras». Esa oscuridad miméticamente interesada excluye de sus miras un problema fundamental, obnubilado por los sectarismos agudizados durante la guerra fría, esto es, el de la crítica a la modernidad y su manifestación diferenciadamente conjunta en dos inteligencias biográficamente contrarias: Carl Schmitt y Walter Benjamin. Entre las características del primero son de sobra conocidas su temprana adhesión al nacionalsocialismo, su antisemitismo, su formulación de justificaciones del «Estado fuerte», en suma, de lo que le valió ser llamado el «jurista de cabecera del Tercer Reich», quien dictaminó apodícticamente que «el Führer protege el derecho» y elaboró la teoría de «lo político» como manifestación de la relación fundamental entre «amigo y enemigo». Sin embargo, tras esta imagen dibujada con actitudes y opiniones del propio Carl Schmitt, se oculta una ambigüedad que ya no cabe reducir a oportunismo o afán de poder, sino que constituye el presupuesto de esa imagen y a la vez el motor y la sustancia a la vez de sus teorías. En los *Apuntes de los años 1947-1951*, publicados póstumamente bajo el título *Glossarium* en 1991, confesó que «ésta es la palabra clave secreta de toda mi existencia espiritual y publicística: la lucha por la agudización católica propiamente tal (contra los neutralizadores, los ociosos estéticos, contra los abortadores de frutos, los incineradores y los pacifistas). Aquí por este camino de la agudización católica ya no me acompañó Theodor Haecker; aquí se quedaron todos lejos de mí, aún Hugo Ball. Sólo me quedaron Konrad Weiss y fieles amigos como Paul Adams»[1]. La agudización católica fue el antídoto contra la modernidad racional, contra los neutralizadores, especialmente, el Estado «liberal» religiosamente

[1] *Carl Schmitt,* Glossarium, *ed. Freiherr von Medem, Duncker & Humboldt, Berlín, 1991, p. 165.*

neutral. Walter Benjamin, por otra parte, judío, perseguido por el nacional-socialismo, que se adhirió libremente al marxismo de Bertolt Brecht y al «materialismo» hegeliano de Theodor W. Adorno, quien suprimió el epistolario de su protegido la carta que éste dirigió a Carl Schmitt en 1930 con la indudable intención de borrar toda huella del «jurista de cabecera» nazi en la víctima del Tercer Reich. En esa carta, Benjamin le decía a Schmitt sobre el libro *El origen del teatro barroco alemán* (1930): «Usted notará rápidamente cuánto le debe a usted el libro en su exposición de la teoría de la soberanía en el siglo XVII. Tal vez me permita además decirle que también de sus obras posteriores, ante todo *De la Dictadura* he deducido una confirmación de mis formas de investigaciones artístico-filosóficas por sus formas de investigaciones filosófico-constitucionales. Si la lectura de mi libro le hace comprensible este sentimiento, se ha satisfecho así el propósito de mi envío»[2]. El reconocimiento de estas deudas no bastó, al parecer, para analizar desprevenidamente la conjunción de dos posiciones políticas opuestas que fascinó a Benjamin mismo, como observó Gerschom Scholem: «Él pudo percibir el rodar subterráneo de la revolución aún en autores cuya imagen del mundo tiene del todo rasgos reaccionarios, pues Benjamin poseía en general un sentido despierto para lo que él llamó 'la rara reciprocidad entre teoría reaccionaria y praxis revolucionaria'. En estos análisis es palmaria la secularización de una apocalíptica judía y en ninguna parte niega su origen»[3]. ¿Confluyen en estas posiciones opuestas la «agudización católica» y la «apocalíptica judía» secularizada? El concepto de soberanía al que se refiere Benjamin fue formulado por Schmitt en su libro *Teología política. Cuatro capítulos sobre la teoría de la soberanía* (1922), cuya primera frase dice: «Soberano es quien decide sobre el estado de excepción»[4]. La definición del soberano adquiere su sentido teológico-político específico con la afirmación de que «todos los conceptos concisos de la moderna teoría del Estado son conceptos teológicos secularizados»[5]. El soberano es como Dios y su poder, consecuentemente, absoluto. Pero esta clarificación del concepto de soberano y soberanía en el siglo XVII, en la primera etapa del proceso de secularización no fue sólo lo que aprovechó Benjamin en su libro. La diferenciación crítica de esa noción que hizo en la interpretación histórica de ese proceso no oculta el hecho de

[2] *Walter Benjamin,* Gesammelte Schriften, *ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1974, t.I, 3, p. 887. En adelante se cita con las siglas GS, tomo y página.*

[3] *Gerschom Scholem,* Walter Benjamin und sein Engel, *Suhrkamp, Frankfurt/M., 1983, p. 31 s.*

[4] *Carl Schmitt,* Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre der Souveranität, *Duncker & Humbolt, Berlín, 61993, p. 13.*

[5] *Carl Schmitt,* op. cit., *p. 43.*

que en la definición de soberano y soberanía encontró un punto de contacto con Schmitt que va más allá de la tesis de la secularización. Es el concepto de «estado de excepción». En *Sobre el concepto de la historia* (1940) escribió: «La tradición de los oprimidos nos enseña que el estado de excepción en que vivimos es la regla. Debemos llegar a un concepto de historia que corresponda a ello. Entonces se nos presentará como nuestra tarea ocasionar el real estado de excepción...»[6]. La tesis VIII se encuentra en el marco de la lucha contra el fascismo, pero la contraposición de estado de excepción como regla cotidiana y real estado de excepción, pone de manifiesto una concepción de la historia que no es lineal sino un permanente estado de excepción, un apocalipsis, que Benjamin ilustró en la famosa tesis IX en la que interpreta el cuadro de Paul Klee *Angelus Novus* del que dice que «Ha vuelto su rostro al pasado. Donde se *nos* aparece una cadena de sucesos, *él* ve una única catástrofe que incesantemente acumula escombros sobre escombros y se los lanza a sus pies. Él quiere detenerse, despertar a los muertos y juntar lo destrozado. Pero una ráfaga sopla desde el Paraíso, se ha enredado en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no las puede cerrar. Esta ráfaga lo empuja incesantemente hacia el futuro, al que él le vuelve las espaldas, mientras el montón de escombros crece ante él hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es *esta* ráfaga»[7]. En uno de los apuntes preparatorios de la tesis escribió: «La catástrofe es el progreso, el progreso es la catástrofe. La catástrofe como el *continuum* de la historia»[8]. Este apocalipsis secularizado en que consiste el real estado de excepción tiene en Schmitt también una significación religiosa: «El estado de excepción tiene para la jurisprudencia una significación análoga a la que tiene el milagro para la teología»[9]. La deuda de Benjamin a Schmitt se fundó en una concepción teológica del mundo, de la historia y de la política. Por encima de las diferencias que separan sus posiciones políticas, la teología política de Schmitt y la teología de la historia de Benjamin constituyen un horizonte complejo en el que los dos contemplan la modernidad y desde el cual sientan las medidas para su crítica.

Pero ¿qué significa modernidad para Schmitt y Benjamin? Schmitt nunca mencionó a Nietzsche, en tanto que Benjamin se ocupó con él repetidamente. Sin embargo, el clima en el que se perfiló esa crítica a la modernidad estuvo determinado por Nietzsche. Su estilo polémico «anticientífico»,

[6] *Walter Benjamin,* GS I, *1. P. 697.*
[7] *Walter Benjamin,* op. cit., *loc. Cit.*
[8] *Walter Benjamin,* GS, I, *3 p. 1244.*
[9] *Carl Schmitt,* Politische Theologie, *p. 43.*

su lenguaje «evangélico» y «poético» despertaron fuentes y hasta sarcásticas resistencias como la de Wilamowitz-Moellendorf con su artículo de intención destructiva sobre *El nacimiento de la tragedia...* y el aire triunfal con el que el filólogo clásico en nombre de la ciencia comprobó que el blanco de sus ataques había abandonado esa ciencia. Los adeptos posteriores a su muerte, imitadores de su gesto profético, contribuyeron a mantenerlo en un aislamiento del que Nietzsche mismo se quejó en vida. Sin embargo, precisamente sus dos obras más «acientíficas», esto es, *Así habló Zaratustra* y *El Anticristo* suscitaron la obra «científica» de mayor influencia en la interpretación de la modernidad, es a saber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1902) de Max Weber. En las últimas páginas de esa obra, Weber sugiere una valoración, con la que no quiere perturbar su «exposición puramente histórica». Sobre el capitalismo triunfante conjeturó: «Nadie sabe hoy aún quién habitará en el futuro esa casona y si al final de este tremendo desarrollo estarán profetas completamente nuevos o un poderoso renacimiento de antiguas ideas e ideales o si no —cuando ninguno de los dos— petrificación mecanizada, encubierta con una especie de crispado hacerse el importante. Entonces ciertamente, para los 'últimos hombres' de este desarrollo cultural podría devenir verdad la frase: 'especialistas sin espíritu, hedonistas sin corazón: esta nada se imagina haber ascendido a una grada hasta ahora nunca lograda de la humanidad'»[10]. Los «últimos hombres» son una referencia al *Zaratustra* (§ 5) de Nietzsche, a los que no entienden «la anunciación del relámpago». Pero la referencia impone la pregunta: ¿por qué precisamente alude a esos «últimos hombres» incapaces de «la anunciación del relámpago»?. Weber suprime el *pathos* de Nietzsche y describe en qué consiste esa incapacidad: «La creciente intelectualización y racionalización *no* significa pues un creciente conocimiento general de las condiciones de vida bajo las que se está, sino que significa algo diferente: el saber de que o la fe en que, si *sólo se quisiera*, se *pudiera* en cualquier momento enterarse de que en principio no hay poderes secretos incalculables que operan en ellas, de que más bien, en principio, se pueden *dominar* por *cálculo* todas las cosas. Pero eso significa: la desmiraculización del mundo. Ya no se puede acudir a medios mágicos, como lo hace el salvaje, para quien hay tales poderes, para dominar o suplicar a los espíritus, sino que los medios técnicos y el cálculo lo producen. Esto, ante todo, significa la intelectualización como tal»[11]. Esta observa-

[10] *Max Weber* Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus *en* Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, *J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tubinga, [4]1947, t. I, p. 204.*

[11] *Max Weber,* Wissenschaft als Beruf *en* Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, *ed. J. Winckelmann, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tubinga, 1951, p. 578.*

ción, hecha en su conferencia *La ciencia como profesión* (1917) no carecía de *pathos*, pero ya no el evangélico de Nietzsche, sino el del profesor que plantea el problema de su tarea como orientador en una situación irreversible, que parecía un callejón sin salida. Pues Weber no dedujo de esa pérdida de la capacidad de captar «la anunciación del relámpago» un retorno al estado natural del «buen salvaje» de Rousseau. Sus propuestas de salida de este callejón sin salida fueron ambiguas o malentendidas (la noción de carisma, por ejemplo), pero el análisis de la relación entre economía y religión neutralizó el tono acusatorio que Marx y Nietzsche habían dado a esas relaciones y complementó la descripción de la racionalización característica de la sociedad burguesa, que Hegel había puesto de relieve, con la determinación religiosa del fundamento de la sociedad occidental. La modernidad fue, dicho *grosso modo*, un problema «teológico». Carl Schmitt y Walter Benjamin comparten con Max Weber esta interpretación de la modernidad, pero le dan un acento diferente. Carl Schmitt la contempla en el marco de las «ideas filosófico-constitucionales» y amplía la correspondencia entre «estado de excepción» y «milagro»: «... la idea del Estado de derecho moderno se impuso con el deísmo, con una teología y una metafísica que expulsa del mundo al milagro y rechaza tanto la excepción que estatuye un quebrantamiento de las leyes naturales por una intervención inmediata contenida en el concepto de milagro como la intervención inmediata del soberano en el ordenamiento jurídico válido»[12]. Para Walter Benjamin no es el desarrollo de las ideas sobre el Estado de derecho moderno lo que condujo a esa expulsión del milagro, sino la primera guerra mundial y sus consecuencias sociales, que él resume con el concepto de «empobrecimiento de la experiencia». En su ensayo *Experiencia y pobreza* (hacia 1933) lamentó que en esa época ya no se acostumbra la transmisión de experiencias personales a la juventud y aseguró: «No, lo que es claro es que la experiencia está en baja cotización y eso en una generación que en 1914-1918 tuvo una de las más monstruosas experiencias de la historia universal... (la gente) no vino más rica sino más pobre de experiencia inmediata. Lo que diez años después se vertió en la marea de libros de guerra, fue algo completamente diferente de la experiencia que fluye de la boca al oído... Pues nunca se han desmentido tan laboriosamente las experiencias como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por los detentadores del poder. Una generación que había ido a la escuela en el tranvía de mulas, se hallaba al aire libre en un paisaje en el que nada había quedado inalterado sino

[12] *Carl Schimtt,* Politische Theologie, *p. 43.*

las nubes y, en el centro, en un campo de fuerzas de destructivas corrientes y explosiones, el pequeñísimo cuerpo frágil del hombre. Una pobreza completamente nueva sobrevino a los hombres con este monstruoso despliegue de la técnica»[13]. En la guerra culminó el proceso de racionalización de la sociedad occidental, el proceso de la modernidad o sociedad burguesa. La crítica a ella se desprendió de las medidas que pusieron para juzgarla Carl Schmitt y Walter Benjamin: el «estado de excepción», el «milagro» y la nostalgia de una riqueza humana, de una «tradición». La diferencia de actitudes frente a esta modernidad (contrarrevolución en Schmitt; futuro revolucionario como salida ambiguamente mesiánica de la situación en Benjamin) no son obstáculo para que en los análisis concretos de la situación, Schmitt y Benjamin desvelen con penetrante agudeza los complejos entretejidos contradictorios de esa modernidad.

Esas medidas teológico-políticas y teológico-históricas se nutrieron en Schmitt y Benjamin de la poesía. En Benjamín fue la poesía de Hölderlin, de Rilke y de manera intensa —admiración y rechazo— y personal la de Stefan George, que aunque encerrada en el hermetismo de los iniciados de su Círculo influyó decisivamente en la vida intelectual alemana del primer cuarto de siglo. En la respuesta a una encuesta de *Die literarische Welt* sobre la significación de George en la vida cultural alemana, publicada bajo el título *Sobre Stefan George* (1928), recordó Benjamin lo que debía a George. A los tres libros *Los libros de los poemas bucólicos...* (1895), *El año del alma* (1897) y *El tapete de la vida* (1900) agradeció la juventud la «dicha innombrable» de «legitimarse en versos». Un decenio después apareció *La estrella de la alianza* (1914) y tras la estela fatal que anunciaba se cernió la primera guerra mundial. Sus amigos Fritz Heinle y Rika Seligson se suicidaron. Heinle dejó poemas, y Benjamin al leerlos los comparó con los de George que lo habían conmovido y comprobó que para él estos eran como «un viejo bosque de columnas» y los de Heinle «una joven protección». Así, la influencia de George en mi vida está ligada al poema en su sentido más vital. La manera en la que su dominación devino en mí y cómo se derrumbó, todo eso ocurre en el espacio del poema y en la amistad de un poeta»[14]. Entre 1915 y 1925 Benjamin escribió una serie de sonetos dedicados a la amistad y la muerte del poeta Heinle. Su lenguaje delata la intención de superar la huella de George en la lengua poética alemana, pero delata también ese eco. La conjunción de amistad y poesía bajo el signo de George arrancó a Benjamin esta confesión: «De todos modos me detuve

[13] *Walter Benjamin,* GS II, *1, p. 214.*
[14] *Walter Benjamin,* GS, II, *2, p. 622 s.*

demasiado tiempo en el ámbito de estas poesías como para no dejar de conocer un día también sus terrores»[15]. La permanencia en la poesía de George, la significación vital de la poesía que experimentó en aquélla, suscitaron en el epitafio de los sonetos una esperanza que va más allá del «amor constante más allá de la muerte» (Quevedo) que expresan. La primera estrofa del soneto 24, por ejemplo, dice:

En el fin de los tiempos Dios nos inflamará
Dorado diálogo de nuevo en el que las cosas
Como utensilios susurrantes en ondas plateadas
Se encuentran igual que la consigna de fieles guardias[16].

El fin de los tiempos es el fin de la historia que anunciaron los profetas judíos (Daniel), que en Benjamin es, en este caso, la Utopía de un «diálogo dorado», la poesía, en el que se recupera la experiencia de las cosas perdida por su empobrecimiento actual. Esta Utopía poética, que otorga a la poesía una facultad mesiánica, es un eco del fragmento de poema de Hölderlin conocido como «Fiesta de la Paz», cuya estrofa central reza:

Muchos ha conocido el hombre.
Muchos de los celestiales ha nombrado
Desde que somos un diálogo
Y podemos oír los unos a los otros[17].

Pero este eco de Hölderlin se entrelazó con el de George, en cuyo Círculo surgió la primera edición histórico-crítica separada por Norbert von Hellingrath. El poema *Hölderlin* de George iba acompañado de un comentario que terminaba con un elogio «mesiánico», esto es que Hölderlin es el «invocador del Nuevo Dios». La influencia de George despertó en Benjamin «desconfianza y réplica», es decir, fue un desafío. Criticó acremente la concepción del papel del poeta del Círculo de George, que un miembro cercano del poeta, Max Kommerell, trató de fundamentar en su libro *El poeta como conductor en el clasicismo alemán* (1928), pero le concede significación política fundamental «desde el otro lado». «Si hubiera un conservatismo alemán que se preciara de sí, debería ver en este libro su *char-*

[15] *Walter Benjamin,* op. cit., *p. 623.*
[16] *Walter Benjamin,* Sonette, *ed. R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1986, p. 30.*
[17] *Hölderlin, «Friedensfeier», en* Sämtliche Werke, *ed. M. Knaupp, Hanser Verlag, Munich, 1991, t. I, p. 361.*

ta magna»[18]. En la detallada reseña del libro, Benjamin clarifica su concepto de tradición, y al reprochar al Círculo su carencia de sentido del presente, asegura que «este hoy puede ser precario, ciertamente. Pero sea como sea, debe tomárselo por los cuernos para poder inquirir en el pasado»[19]. Benjamin diferenció más tarde (en *Sobre el concepto de la historia*) este postulado de una reciprocidad de presente y pasado y, con ello, se deslindó de la conmoción que le había causado la fusión de vida y poesía en Stefan George. Esa conmoción, sin embargo, no se manifestó visiblemente en sus escritos, pero en sus cartas a Gerschom Scholem dejó testimonio de lo que positiva y negativamente significó para él esa figura.

Igualmente fuerte fue la impresión que causó en Carl Schmitt la obra poética de Theodor Däubler, especialmente *La luz del Norte* (1910-1912). El poema, que abarca más de tres mil versos, es pesadamente accesible. El Yo poético recorre las ciudades de preferencia del poeta, Venecia, Florencia, Nápoles, Roma y tras un «intermezzo órfico» continúa su viaje por regiones intelectuales como el Antiguo Testamento, la sabiduría oriental, que se fusionan con el Occidente, para terminar en un volcán que, como el Brahma hindú, es símbolo del cosmos creador y destructor. Los componentes culturales y el propósito cósmico del poema son irradiación de un peculiar complejo literario y cultural del fin de siglo alemán, en el que las intenciones de rigor y totalidad de la filosofía del idealismo alemán descendieron a un nivel especulativo y sectario, en el que se plantaron los confusos bosques de una mitología diversamente interpretable. El libro de George que Benjamin apreció estaba dedicado a Alfred Schuler y Ludwig Klages, pontífices del círculo llamado de los «cósmicos». Según su teoría, el mundo occidental es desde su comienzo un mundo de la depravación y de la decadencia, una traición incesante a las fuerzas primarias de la vida. El racionalismo y el progreso son las causas de esta perversión, que se supera sólo mediante el retorno a los orígenes paganos-telúricos. Däubler no fue menos especulativo, y la actualidad de su poema consiste, según Schmitt, en esa oposición a la época, en que constituye «el contrapeso a la época mecánica». La interpretación del poema por Schmitt lo priva del ambiente especulativo irracional y lo encauza a una crítica a la modernidad que parece una especificación de la crítica de Max Weber a los «últimos hombres» que han creído escalar una grada hasta ahora no alcanzada de la humanidad: «Ellos querían el cielo sobre la tierra, el cielo como resultado del comercio y la industria, que de hecho se debe hallar en la tierra, en París, Berlín o

[18] *Walter Benjamin,* GS III, *p. 252.*
[19] *Carl Schmitt,* Theodor Däublers «Nordlicht», *Georg Müller Verlag, Munich, 1916, p. 64 s.*

Nueva York, un cielo con baños, automóviles y sillas de club, cuyo libro sagrado sería el horario de trenes. Ellos no querían ningún Dios del amor y de la gracia, habían 'hecho' tantas cosas sorprendentes, por qué no habrían de 'hacer' la torre de un cielo terrenal. Las cosas más importantes y las ultimidades ya estaban secularizadas. El derecho se había transformado en poder, la lealtad en calculabilidad, la verdad en cabalidad generalmente reconocida, la belleza en buen gusto, el cristianismo en una organización pacifista... En lugar de la diferencia de bueno y malo se introdujo una diferenciadamente sublime de aprovechamiento y daño»[20]. El cuño poético de la crítica a la modernidad engendra una comunidad de posiciones, que se percibe en medio de los diferentes acentos: la nostalgia de solidaridad, de amor, de comunicación, que es también una crítica a la preeminencia del sujeto en filosofía y del «liberalismo» en la política. Esa nostalgia de solidaridad encerraba, a su vez, un peligro, que se manifestó claramente en el «Círculo de Stefan George» y en la pedagogía de Gustav Wyneken, que Benjamin aprobó con entusiasmo: el del retorno a la relación feudal de «señor» («conductor») y «pupilo», el de la revivificación de la mentalidad obediente que caracterizó a la sociedad alemana y que favoreció el militarismo. Benjamin abjuró de este elemento de Wyneken y George. Schmitt lo transpuso a la teoría política y la llamó «decisión». La decisión supone la obediencia al que decide. Con la definición de soberano, Schmitt trató de resacralizar políticamente la pirámide teológica que subyacía al ordenamiento feudal, en la que el soberano era el representante de Dios, y que había sido secularizada o derrumbada por la pretensión de la razón, que Kant concibió como tribunal de la verdad en una nota concisa al prólogo de la primera edición de la *Crítica de la razón pura* (1781)[21]. La resacralización no tuvo el propósito de detener y revertir la rueda de la historia, sino el de aprovechar el «derrumbamiento del idealismo alemán», el del pensamiento sistemático, que pusieron en marcha el joven Marx y Nietzsche, para llenar ese vacío con una actualización de las estructuras jerárquicas de la Iglesia católica, propuestas como ejemplo de la superación del caos individualista «liberal» y de la crisis de la modernidad. Benjamin no tuvo en cuenta ese derrumbamiento, sino recurrió a Kant para criticar la «ceguera histórica y religiosa de la Ilustración y de toda la época moderna», su concepto de experiencia que se «redujo al mínimo de significación», es decir, su empobrecimiento de experiencia, y contraponerle un concepto de expe-

[20] *Kant,* Kritik der reinen Vernunft, *ed. R. Schmidt, Felix Meiner, Hamburgo, 1952, p. 7.*
[21] *Walter Benjamin,* Über das Programm der kommenden Philosophie *en* GS, II, *1, pp. 158 y 163.*

riencia que «también abarca la religión, esto es como la verdadera, no siendo ni Dios ni el hombre objeto o sujeto de la experiencia, si bien esta experiencia descansa en el conocimiento puro que como quintaesencia de la filosofía sólo puede y debe pensar a Dios»[22]. En la resacralización de conceptos teológicos secularizados y en el enriquecimiento de la experiencia empobrecida de la modernidad con la recuperación de la noción de Dios en la filosofía, Schmitt y Benjamin concretaron paulatinamente su respuesta teológico-crítica a la secularización de la modernidad. Pero en esta primera configuración de sus medidas teológico-poéticas surge un nuevo punto de contacto entre los dos, es a saber, la relación con Kant. En su conferencia *La era de las neutralizaciones y despolitizaciones* (1929), pronunciada once años después de la redacción de *Sobre el programa de la filosofía venidera* de Benjamin, coincidió Carl Schmitt con la crítica a Kant que aquel hizo en el trabajo inédito, y en vez de pretender una rectificación del pensamiento kantiano bajo las sugerencias del neokantismo de Cohen, lo interpreta como capítulo que inaugura la ruptura de «las categorías morales» preparada por «el tránsito de la teología del siglo XVI a la metafísica del siglo XVII», a la «era propiamente heroica del racionalismo occidental». En el siglo XVIII sobresale Kant: «Una expresión característica de este siglo es el concepto de Dios de Kant, en cuyo sistema Dios aparece solamente, según se ha dicho burdamente, como un 'parásito de la ética'; toda palabra en la unión de palabras 'Crítica de la razón pura' —crítica, pura y razón— va dirigida polémicamente contra dogma, metafísica y ontologismo»[23]. A ello sigue el siglo XIX como «un siglo de la unión aparentemente híbrida e imposible de tendencias estético-románticas y económico-técnicas»[24]. Schmitt reduce su crítica al siglo XIX principalmente al romanticismo alemán, que considera como el estadio estético intermedio entre el moralismo del siglo XVIII y el economismo del siglo XIX, e insiste con ello en la acre crítica al romanticismo que detalló en su libro *Romanticismo político* (1919). Benjamin, en cambio, considera otro aspecto de Kant y lo coloca en una modernidad estética al hacer coincidir el concepto kantiano de crítica con el concepto romántico de crítica, que él rehabilitó en su tesis doctoral sobre *El concepto de crítica artística en el romanticismo alemán* (1917). La divergencia de actitudes frente a Kant y al romanticismo alemán es signo de una divergencia de caminos dentro de las medi-

[22] *Carl Schmitt,* Positionen und Begriffe, *Duncker & Humboldt, Berlín, ³1994, p. 140.*

[23] *Carl Schmitt,* op. cit., *p. 141.*

[24] *Gerschom Scholem,* Zur Sozialpsychologie der Juden in Deutschland 1900-1930 *en* Judaica 4, *Suhrkamp, Frankfurt/M., 1984, p. 259.*

das teológico-estéticas con las que Schmitt y Benjamin juzgan y se enfrentan a la modernidad secularizada. La crítica de Schmitt a ella es insistente y «decidida» y delata el cuño católico que lo llevó a su consigna de la «agudización católica». La crítica de Benjamin es «fragmentaria» en el sentido que tiene ese concepto en Friedrich Schlegel y Novalis, esto es, que el «fragmento» es formalmente asistemático pero que tiene una intención sistemática. El «fragmentarismo» de esa crítica se manifiesta como una exploración por «caminos del bosque» (Heidegger), por sendas que concluyen en salidas hoy cerradas y que ocasionalmente dejan entrever un «claro del bosque». Esas divergencias delatan los dos términos de una complejidad cristiano-judía y, más concretamente, germano-judía, el del católico alemán (Schmitt) que supera los límites sociales impuestos al catolicismo rural por la mentalidad jerárquica anticatólica prusiana y protestante y el del judío que vivió en una «patria», en la que se juntaban el antisemitismo católico y protestante, la afirmación judía de su identidad, la significación de los judíos para la fama y el florecimiento de las ciencias y la cultura alemanas con la pregunta y esperanza de una configuración concreta de esa identidad y el fin del secular exilio. El «estado de excepción» fue para Schmitt la regla en el sentido de que la secularización y el liberalismo fueron la regla que favoreció el destronamiento de los valores católicos a veces de manera bélica como en la llamada *Kulturkampf* («lucha cultural»), desatado por Bismarck en 1871 como guerra abierta a la Iglesia y al partido de centro católicos, cuyas consecuencias para su familia recordó toda la vida. Para Benjamin, el «estado de excepción» consistió en que, como observó Gerschom Scholem sobre los intelectuales judíos a comienzos de siglo, éstos se plantearon «la pregunta de cómo habría de considerarse el hecho de que el haber cultural de esa generación estaba administrado en gran parte por judíos, a quienes la gran mayoría del pueblo alemán le negaba el derecho para ello»[25]. Estas situaciones personales influyeron indudablemente en el juicio de Schmitt y Benjamin sobre la modernidad y su cristalización en el Estado moderno, cuya ambigua figura en el Imperio guillermino se desmoronó con la primera guerra mundial. Asja Lacis, la comunista lituana de la que se enamoró Benjamin en 1924, lo indujo, primero, a ocuparse del presente y le proporcionó la perspectiva para hacerlo: «un comunismo radical», como escribió a Gerschom Scholem. Independientemente de la heterodoxia de su marxismo y de su rechazo del partido comunista, el «comunismo radical» nutrió la teoría de la historia que desa-

[25] *Walter Benjamin,* GS, IV, *1, p. 147.*

rrolló en su libro *Calle de una dirección* (1928). Benjamin corona las «imágenes de pensamiento» que hace desfilar en el libro con una titulada *Sobre el planetario*, en la que compara la relación del hombre con la naturaleza y el cosmos en la época moderna con la que se acostumbró en la Antigüedad, caracterizada por la embriaguez. Frente a ella, «la última guerra fue un intento de una nueva y nunca correspondida boda con los poderes cósmicos. Masas humanas, fuerzas eléctricas fueron lanzadas al campo abierto, altas frecuencias atravesaron el paisaje, nuevas estrellas emergieron en el cielo, el espacio aéreo y las profundidades del mar retumbaron por las hélices, y por doquier se cavaron pozos de sacrificio en la madre tierra. Este gran cortejo por el cosmos se realizó por primera vez en medida planetaria, esto es, en el espíritu de la técnica. Pero como el afán de lucro de la clase dominante se propuso reparar en ella su voluntad, la técnica traicionó a la humanidad y transformó el lecho nupcial en un mar de sangre. Dominio de la naturaleza, dicen los imperialistas, es el sentido de toda técnica». La consecuencia de esa transformación se manifestó en el hecho de que «en las noches de aniquilación de la última guerra, sacudió al cuerpo de la humanidad un sentimiento que pareció igual a la dicha del epiléptico. Y las revueltas que le siguieron fueron el primer ensayo de apoderarse del nuevo cuerpo. El poder del proletariado es el barómetro de su convalecencia»[26]. Esta interpretación de la primera guerra mundial como abuso de la técnica coincide parcialmente con la de Ernst Jünger, pero el nuevo carácter técnico de la guerra que los dos comprueban planteó un problema central de la época. Benjamin lo formuló en el ensayo *Teorías del fascismo alemán* (1930), que reseña el volumen *Guerra y guerreros* (1930) editado por Jünger, en que sostiene que «el fallo del poder del Estado ante la guerra» favoreció su disolución y despertó la esperanza en el advenimiento del *Führer* imperial con que sueñan los autores de este libro[27]. La crisis del Estado que enuncia Benjamin era más concretamente la crisis del parlamentarismo, de la democracia y del liberalismo, que se agudizó después de la primera guerra mundial, cuya experiencia nutrió una creciente crítica al sistema. En su ensayo *La situación histórico-intelectual del parlamentarismo actual* (1923), Carl Schmitt examinó detalladamente los fundamentos y alternativas de esa crisis con la intención de «dar el blanco en el núcleo de la institución del parlamentarismo moderno». Del análisis «resultará evidente cuán poco es siquiera captable la base sistemática de las ideas políticas y

[26] *Walter Benjamin,* GS, III, *p. 248.*
[27] *Carl Schmitt,* Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus, *Duncker & Humboldt, Berlín,* [3]*1961, p. 30.*

sociales hoy dominantes de las que surgió el parlamentarismo moderno, hasta qué punto la institución ha perdido moral e intelectualmente su fundamento y sólo se sostiene aún como un aparato vacío gracias a una mera pertinacia mecánica *mole sua*»[28]. La crítica del parlamentarismo, del Estado de derecho, de la democracia y del liberalismo, de la modernidad política, de Schmitt fue una constante de su pensamiento político y se desarrolló en polémica con Max Weber, Hans Kelsen y, de modo tácito, con Leo Strauss. El carácter polémico y a la vez científico de esa crítica y las transformaciones teóricas y políticas de la carrera de Schmitt fueron los requisitos de un escenario público, en el que él actuó con ambición y propósito de lucha y ascenso. Su crítica al liberalismo y a la modernidad, la formulación de su «teología política» y de su «concepto de lo político» le dieron fama y despertaron réplicas que, más tarde, se convirtieron en «consignas» de condena y en *clichés,* como la dicotomía «amigo-enemigo» a la que él refirió lo político. Fundamento de esa crítica fue su «agudización católica», pero el motor que la movió fue su profesión. En las páginas de confesión tituladas *Ex Captivitate Salus* recogidas en el breve libro del mismo título (1950) reconoció que las disciplinas a las que se dedicó, derecho internacional y derecho constitucional, estaban expuestas inmediatamente al riesgo de lo político, que en tiempos agitados «se agudiza el peligro inmanente a todo pensamiento libre. El investigador y profesor de derecho público se ve entonces súbitamente comprometido y clasificado por alguna frase libre y cierto que por hombres que en su vida nunca han tenido una idea libre, y a quienes le es extraña esencialmente toda libertad del espíritu. El trabajo científico de un erudito del derecho público, su obra misma lo sitúan en un país determinado, con grupos determinados y en una situación temporal determinada. La materia con la que él configura sus conceptos y al que está librado en su trabajo científico, lo liga a situaciones políticas, cuyo favor o desfavor, dicha o desgracia, victoria o derrota abarca también al investigador y profesor y decide su destino personal»[29]. De la astuta justificación de su ambiguo y oportunista compromiso con el nacionalsocialismo, que él deduce de su profesión, es preciso poner de relieve su invocación del pensamiento libre y del riesgo que éste implica. Benjamin corrió el mismo riesgo y se mantuvo fiel al pensamiento libre. Pero el riesgo que acosó a Benjamin fue el de una existencia de profesional de la inteligencia librada a la competencia publicitaria. Su ambición de ser el crítico literario más importante de Alemania lo indujo a someterse a reservas y a

[28] *Carl Schmitt,* Ex captivitate Salus, *Greven Verlag, Colonia, 1950, p. 55.*
[29] *Walter Benjamin,*GS, IV, *1, p. 108.*

dependencias en el desarrollo de su pensamiento, es decir, a limitar esa libertad y a luchar a la vez por ella. Su dependencia económica de Adorno, quien, como lo muestra a saciedad el epistolario de los dos, usufructuó sus ideas y obstaculizó su despliegue, y la influencia imperativa de Bert Brecht, fueron «gajes del oficio» que él aceptó con ingenua gratitud (Adorno) y callada reserva (Brecht). Pero eso no debilitó su comprensión del intelectual como «estratega en la lucha literaria», cuya tarea formuló, antes del exilio, en *La técnica del crítico en trece tesis* de *Calle de una dirección*: «La 'objetividad' debe sacrificarse siempre al espíritu de partido cuando vale la pena la cuestión por la que se lucha». La crítica es un asunto moral. Si Goethe no apreció en su justo valor a Hölderlin y a Kleist, a Jean Paul y a Beethoven, eso no afecta su comprensión del arte, sino su moral». «Polémica significa aniquilar un libro en pocas páginas. Mientras menos se lo estudia, tanto mejor. Sólo quien puede aniquilar, puede criticar»[30]. La decisión en beneficio del espíritu de partido fue voluntaria, no, pues, como en el caso de Schmitt, resultado de su profesión. Pero esa decisión no privó, en última instancia, sobre su libertad intelectual. La aparente contradicción entre la observancia del espíritu de partido y la libertad del pensamiento fue más bien una de las diversas posiciones que tomó Benjamin y que reflejan su concepción del pensamiento fragmentario y la oscilación de su carrera en busca de una existencia segura. Por encima de los cauces diferentes que siguieron el ejercicio del pensamiento libre y el riesgo concomitante, ello plantea un problema político y cultural de la época y, concretamente, de la primera democracia alemana, esto es, de la República de Weimar. Es el problema de la transición de una sociedad hondamente arraigada en la obediencia a las autoridades jerárquicas de la vida cotidiana y del Estado a una sociedad burguesa, cuyos principios, esto es, el egoísmo y la relación social de los hombres como relación de medios y fines, describió Hegel en sus *Lecciones de filosofía del derecho* (1833). Esta racionalización, que Hegel dedujo de la Revolución Francesa, no logró en Alemania relativizar la estructura jerárquica de «conducción y obediencia» entre los estratos y condujo a una «peculiar alianza de conformismo, indiferencia, alienación y rebelión, a veces en nombre de la modernidad, pero siempre empapada de elementos antimodernos»[31]. Schmitt y Benjamin fueron manifestación de esta «peculiar alianza», fueron los diversos y semejantes acentos que la matiza, pero esa matización pone de relieve la semejanza de los puntos de

[30] *Richard Münch,* Die Kultur der Moderne. Ihre Entwicklung in Frankreich und Deutschland, *Suhrkamp, Frankfurt/M., 1986, p. 844.*
[31] *Walter Benjamin,* GS, I, *2, p. 454.*

partida de la crítica a la modernidad. La crítica al parlamentarismo de Benjamin fue tan decidida como la de Schmitt, pero éste no intentó acertar en el blanco de su núcleo, sino diagnosticar su significado sociológico. En su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1936) observó: «La crisis actual de las democracias burguesas incluye una crisis de las condiciones que son determinantes para la exposición de los gobernantes. Las democracias exponen a los gobernantes inmediatamente, personalmente y por cierto ante representantes. El Parlamento es su público. Con las innovaciones de los aparatos de grabación que permiten a los oradores durante el discurso ilimitadamente ser escuchados por muchos y poco después ser vistos ilimitadamente, se pone en primer plano la exposición del hombre político ante este aparato. Los parlamentos se despueblan al mismo tiempo que los teatros; la radio y el cine cambian no sólo la función del actor profesional sino exactamente lo mismo que la función del que, como hacen los gobernantes, se expone a sí mismo ante ellos. La dirección de este cambio, independientemente de sus tareas especiales, es la misma en el actor de cine y en el gobernante. Ella pretende la especificación de beneficios controlables, hasta adaptables bajo determinadas condiciones sociales. Eso da por resultado una nueva selección, una selección ante el aparato de la que salen triunfantes la estrella y el dictador»[32]. Benjamin tenía a la vista el advenimiento de Hitler. Schmitt había postulado un gobierno dictatorial en 1924 y asegurado que ello no implicaba una reforma de la Constitución[33]. En un punto especial de la «peculiar alianza», coinciden Benjamin y Schmitt, esto es, en el advenimiento de la dictadura en el horizonte de la crisis del parlamentarismo. Aunque Benjamin optó por la dictadura del proletariado, sus reservas frente al marxismo oficial se fundaron no son en la simplicidad de algunas de sus tesis sino en dos categorías centrales de su pensamiento en su versión judía y que Scholem resume: «una es la revelación, la idea de la Thorá, la noción de la doctrina y de textos sagrados en general, y por otra parte el mesianismo y la redención»[34]. Carl Schmitt también hizo de su catolicismo substancia de su pensamiento y elaboró su «teología política» con conceptos como el del «milagro» y el de la representación de Jesucristo, el Absoluto, como medida de la realidad política. Esa reactualización política de la teología en un mundo secularizado no tuvo la pretensión de suscitar siquiera la formación o fortalecimiento de partidos católicos o partidos híbridos, es decir confesionales y

[32] *Carl Schmitt,* Die Diktatur. *Duncker & Humboldt, Munich-Leipzig, ²1928, p. 259.*
[33] *Walter Benjamin,*GS, I, *1, p. 215.*
[34] *Carl Schmitt,* Politische Theologie II, *Duncker & Humboldt, Berlín, 1984, p. 12.*

seculares como los «demócratas cristianos», cuyo camaleónico techo protege la boda del neoliberalismo con el fascismo nostálgico, entre otras más. La rehabilitación de la teología fue una reacción contra la secularización, el liberalismo y el capitalismo, contra la modernidad, pero principalmente, tanto en Benjamin como en Schmitt, un desafío gnoseológico. Tanto el «estado de excepción» como «el empobrecimiento de la experiencia» o la «pérdida del aura» son situaciones extremas, «casos límites» que, considerados como regla, constituyen el «extremo desde el que parte el concepto»[35]. Un extremo que mantiene en vilo al pensamiento y que puso en movimiento y desafió a «desdogmatizar» los conceptos y nociones sobre la modernidad y a abrir el camino para su transparente conocimiento. Su primer paso es la crítica al progreso, pero esa crítica trasciende la comprobación de sus negatividades y suscita la supresión del concepto de progreso como horma de la consideración de la historia y de la sociedad. Desde la perspectiva de esa crítica Carl Schmitt puntualizó en 1970 el estado a que había llevado la modernidad y con ironía corrobora la tesis de Benjamin de que «el progreso es la catástrofe». En una réplica a la obra de Hans Blumenberg, *La legitimidad de la época moderna* (1966), que pretende invalidar el concepto de secularización y, por tanto, el fundamento de la «teología política», resumió las tesis de Blumenberg que caracteriza la modernidad como el surgimiento de una «nueva humanidad» y de un «nuevo hombre» y concluye: «El hombre nuevo es agresivo en el sentido del progreso incesante y de incesantes nuevas posiciones; rechaza el concepto de enemigo y toda secularización o cambio de papeles de antiguas nociones del enemigo, supera lo anticuado mediante lo nuevo científico-técnico industrial; lo antiguo no es el enemigo de lo nuevo; lo antiguo se liquida a sí mismo y de por sí en proceso-progreso científico-técnico industrial que o bien utiliza lo antiguo —según la medida de la nueva utilización— o lo ignora como inutilizable o como no-valor perturbador lo aniquila. ¿A cuál de aquéllas tres libertades es inmanente la más intensa agresividad: a la libertad de valor de la libertad técnico-industrial de la producción o a la libertad de valoración del consumo libre humano? Si esta pregunta fuera científicamente ilícita, porque entre tanto el concepto de agresividad se ha vuelto neutral, entonces la situación sería clara: en vez de *pro ratione Libertas, et Novitas pro Libertate*»[?]. Schmitt insiste en su complejo y plurívoco concepto dicotómico de amigo-enemigo, pero con ello actualiza con el ejemplo del presente la tesis de Max Weber sobre el núcleo

[35] *Max Weber,* Wirtschaft und Gesellschaft, *ed., J. Winckelmann, Kiepenheuer & Witsch, Colonia, 1964, t. I, p. 66.*

del capitalismo, el cálculo del dinero o del capital: «El cálculo del capital supone por eso en su configuración *formalmente* más racional *la lucha del hombre con el hombre*». Schmitt, pues, desencubre un aspecto de la modernidad, la agresión, que luego desarrolló en su *Teoría del partisano* (1963), en diálogo con la obra clásica de ese tema nuevo, Rolf Schroers, *El partisano. Una contribución a la antropología política* (1961). Rof Schroers fue precisamente uno de los pocos escritores de izquierda liberal que consideró que una discusión competente con Carl Schmitt es una discusión con la historia alemana de este siglo y rompió así un cómodo tabú de la posguerra. La discusión con Schmitt y Benjamin es indudablemente un asunto alemán, pero los temas que los ocuparon y los métodos de desarrollarlos sobrepasan esos límites nacionales. Son temas y problemas que exigen análisis concretos históricos, sociológicos, teológicos, y que no son captables por los epígonos pertinaces de las corrientes de moda, para las que es inútil la crítica y lectura de la tradición filosófica y de lo que no responde a los diversos «consensos» provocados por los veloces cambios políticos. Para la discusión y análisis de las obras de Carl Schmitt y Benjamin se han derrumbado los muros de los prejuicios, condenas y acaparaciones de izquierdas y derechas. Una ocupación más amplia e intensa con la crítica a la modernidad de Benjamin y Schmitt mostrará que la modernidad está todavía muy lejos de ser llevada al cementerio suntuoso de la postmodernidad.

Francisco Ayala: ideas sobre la novela

David Viñas Piquer

Es ya una costumbre destacarlo: la ausencia de una definición precisa supone uno de los principales obstáculos que tiene que sortear quien en un momento determinado se propone reflexionar sobre la novela, género literario que, en comparación con los otros –como aseguraba Domingo Ynduráin–, «aparece como forma no marcada» (1976: 159). Ningún rasgo de naturaleza temática o formal se encuentra presente, como constante textual ineludible, en todas las manifestaciones literarias tradicionalmente consideradas novelas. Así lo constata Lázaro Carreter:

> Si buscamos entre obras tan diferentes como las que se acogen al rótulo de *novela* rasgos comunes, observaremos que éstos se hacen más escasos y tienden a la desaparición a medida que consideremos más títulos y más ámbito temporal (1976. 118).

Es desde luego difícil dar con una definición omniabarcadora si a medida que aumenta el campo sobre el que trabaja para ello disminuye lo compartido entre las obras analizadas. Toda propuesta de constancia, de regularidad, tiene que ser finalmente corregida. Definir (del latín: *definire*, derivado de *finis*, límite) implica limitar, y si algo ha querido destacar la moderna teoría literaria es sin duda que la novela «desborda toda limitación» (Sábato, 1997: 18). Que escapa a todo cerco. Que es completamente libre, «libre –escribe Marthe Robert– hasta la arbitrariedad y el último grado de anarquía» (1973: 15). Se ha insistido también en que esta absoluta libertad hace que la novela sea –según dejaba entrever ya Edwin Muir en su *The Structure of the Novel* (1928)– la manifestación literaria más compleja y amorfa o, para decirlo con palabras de Baquero Goyanes, el «más dúctil, flexible y huidizo de los géneros literarios» (1993: 41). Carlos García Gual ha llegado a afirmar, incluso, que si ninguna Arte Poética de la Antigüedad menciona la novela es justamente porque nadie se atrevió a pronunciarse sobre un género tan confuso, sin normas fijas de composición, sin una forma canónica (1972: 26). Porque si cada género se caracteriza por ajustarse a ciertas reglas, al parecer de la novela sólo puede decir-

se –como asegura Darío Villanueva– que «la única regla que cumple universalmente es la de transgredirlas todas» (1998: 10).

Ante la imposibilidad de ofrecer una descripción exacta de lo que parece ser «una forma inacabada, abiertamente experimental, en perpetuos ajustes y redefiniciones» (Krysinski, 1998: 235), no es extraño que Blas Matamoro haya llegado a afirmar que la novela «en sentido estricto, no existe, es un falso objeto teórico» y que «su única existencia positiva debe buscarse en las preceptivas particulares, o sea, por ejemplo. cómo hacer una novela romántica, cómo hacerla naturalista, cómo existencialista, etc.» (1989: 40). Lo que así se está indicando, es, de hecho, que pueden describirse las múltiples concreciones históricas de la novela –o «novelas *con atributo*», como las denomina Cesare Segre (1985: 280)–, pero no la novela en abstracto. Es decir: no la novela como categoría genérica perfectamente delimitada.

Son varios los autores que han llegado a esta conclusión y de ahí que se opte a menudo por renunciar de antemano a una definición global de la novela y contentarse con (o resignarse a) descripciones puntuales, parciales. En el caso concreto de Francisco Ayala, la solución ofrecida a esta problemática reviste un especial interés porque el autor granadino recurre tanto a la concreción como a la abstracción. Se advierte lo primero cuando analiza el proceso de creación de novelas como el *Lazarillo* o el *Quijote*, o cuando reflexiona sobre la novela realista y el realismo en general, y también cuando se atreve a dar una definición precisa de la novela picaresca y habla luego del «prototipo» de este género (el *Lazarillo*) y del «arquetipo» (el *Guzmán de Alfarache*), estableciendo tanto conexiones como discontinuidades entre estas dos obras y dando paso también en este juego de relaciones intertextuales a otros «especímenes» de la picaresca, como *La pícara Justina* o *el Buscón* (1989: 91 y ss.; 1984: 274 y ss.). Sin embargo, estas aproximaciones a obras concretas y a modalidades novelescas también concretas no excluyen en el caso de Ayala la búsqueda de un concepto más general de la novela. De algún modo, el escritor granadino intuye que, pese a las transformaciones que el género ha ido experimentando a lo largo del tiempo, existe una especie de cordón umbilical que une las distintas manifestaciones novelescas a una misma matriz constitutiva. En realidad, sus intereses se centran en la denominada *novela moderna*, y lo que busca es una constante histórica que permita comprender su sentido último. Es obvio que, con el tiempo, el género ha ido extendiéndose mediante la diversificación en clases específicas, algunas de las cuales se han subdividido, a su vez, en especializaciones más determinadas. Para ordenar esta proliferación de formas novelescas, se han propuesto diversas tipologías, pero, al no poder partir de una definición clara y precisa de la novela, tampoco ha podido especifi-

carse qué es lo que permite remitir precisamente a este género literario todas esas modalidades textuales, qué es lo que justifica que se las considere ramificaciones de un mismo molde genérico. Para localizar el punto de conexión existente entre todas las novelas, la coherencia interna del género, Ayala adopta un enfoque sociológico que sitúa sus observaciones sobre todo en una dimensión pragmática. Así, en «Perspectivas de la novela, o el cuento de nunca acabar», un breve artículo de 1982, escribe:

> A falta de criterios formales a que atenerse para trazar el perfil del género literario al que, específicamente, se alude y suele entenderse cuando se habla de *novela moderna*, será preciso intentar fijarlo a través de sus vinculaciones histórico-sociales, es decir, por referencia al mundo concreto donde se ha constituido y sobre el que ha actuado (1990: 142).

Y ya en 1963, en «El arte de novelar en Unamuno», había propuesto una maniobra sumamente parecida, con la que marcaba una línea de investigación sobre la novela, centrada en intereses de índole semántico-pragmática:

> A falta, pues, de un cuadro de notas formales al que poder atenernos, más nos valdrá buscar su concepto por el camino de sus contenidos intencionales, aunque este camino haya de conducirnos a un terreno que no es, o no lo es todavía, el del arte literario, sino más bien el de las experiencias radicales que lo nutren (1989: 421).

Si Ayala trata de caracterizar la novela a través de sus «vinculaciones histórico-sociales» y de sus «contenidos intencionales» es porque de algún modo intuye que la resistencia de la novela a una definición, más que una incapacidad de la crítica, revela un rasgo connatural a la esencial misma del género: ni se deja definir por los cauces tradicionales, como si se tratara de un género literario más, ni puede ser medido con el mismo rasero con el que se han medido otras estructuras narrativas precedentes, porque la esencia de la novela no debe buscarse en supuestas marcas empíricas que determinen su especificidad, sino en un nivel trascendente, teleológico. «Con la novela –asegura Ayala en «El arte de novelar y el oficio de novelista»– nos colocamos más allá de la literatura, más allá y más acá» (1990: 155). Situando su propia experiencia de novelista en el centro de sus investigaciones, Ayala llega a la conclusión de que si la novela «no consiente definición por las características externas de un género literario» es, sencillamente, porque «si es que ha de cumplir su fundamental propósito, no admite sujeción a preceptiva alguna», lo que significa, en definitiva, que

«su única determinación formal será aquella que pueda venirle impuesta por dicho propósito; es decir, la que se derive acaso de la índole de su objeto» (1989: 430). Lo importante, claro, es saber a qué «fundamental propósito» se refiere Ayala, cuál es ese objetivo que, en su opinión, se persigue mediante el arte de novelar y que explica por qué la novela escapa a todo intento de reglamentación. Para ello, es importante tener en cuenta que Ayala sitúa los orígenes de la novela en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento, punto de inflexión histórico que –merced al movimiento humanista– adquiere una especial relevancia para el desarrollo de la civilización occidental, puesto que tiene lugar una reorientación cultural cuya manifestación más evidente es la progresiva transformación de una sociedad que era eminentemente teocéntrica, rural y gremial en otra que acabará siendo eminentemente antropocéntrica, urbana y, andando el tiempo, industrial. Un largo proceso que generará, ya en sus inicios, una nueva problemática en la que encuentra Ayala el punto de partida para su propia teoría acerca del origen de la novela. Todo parte de una apreciación de carácter sociológico: la formación de una nueva sociedad promovida por la cultura humanista del Renacimiento genera nuevos problemas, nuevas inquietudes, nuevas preguntas, y han de aparecer también nuevas formas de expresión artística que se hagan eco de tanta innovación y que aporten de algún modo respuestas y soluciones. No basta ya con la fe religiosa en la que se basaba el teocentrismo medieval; es la razón humana ahora la que tiene que enfrentarse a los grandes enigmas. La Iglesia pierde su potestad hermenéutica sobre los misterios últimos de la vida –como escribe Ayala, se trataba de la «autoridad tradicional e institucionalizada a cuyo cargo estaba la interpretación auténtica de los destinos humanos» (1989: 424)– y la hasta entonces incuestionable Verdad divina se ramifica en múltiples verdades relativas, cada una de ellas con su legítima dosis de validez. En este contexto de «crisis religiosa de la modernidad» entiende Ayala el nacimiento de la novela como una forma literaria portadora, más que de soluciones estéticas, de urgentes remedios espirituales:

> el nuevo género literario con tan arrolladora pujanza desarrollado durante la Edad Moderna viene no tanto a satisfacer demandas del gusto como una necesidad radical del espíritu en su clamor por respuesta a las cuestiones últimas de la existencia, cuando se ha resquebrajado el sistema dogmático de creencias que ofrecía a los cristianos una explicación congruente del mundo (1989: 423-424).

Utilizando la conocida terminología de Lukács, podría decirse que el teocentrismo medieval se corresponde claramente con una *civilización cerra-*

da en la que la Iglesia se ocupa de dar respuestas tranquilizadoras frente a toda inquietud, mientras que la nueva civilización renacentista –que, como señaló Eugenio Garin, se inicia con un «movimiento de *renovatio*», un auténtico «programa de renovación cultural» que supone, entre otras cosas, un nuevo planteamiento de los problemas del hombre y de la sociedad (1984: 58-59)– es fundamentalmente una *civilización problemática* en busca de soluciones, de certezas, y en ese contexto adquiere la novela la dimensión trascendental que le confiere Ayala:

> Cuando se han perdido aquellos asideros de la fe religiosa que permitían ordenar la propia vida dentro de un cuadro objetivo, y el humano, reducido y abandonado a su mera individualidad, tiene que buscar por sí mismo su razón de ser, uno de los caminos posibles está en las instituciones que, sobre el plano estético, le permita alcanzar la imaginación del novelista (1984: 125).

A la luz de estas últimas palabras se entiende perfectamente por qué la *intentio auctoris* que orienta la escritura de la novela adquiere en la obra teórico-crítica ayaliana una especial relevancia. Asegura Ayala en varios de sus ensayos que en manos del novelista –o mejor «sobre los hombros», por utilizar la misma expresión que él utiliza– recae la responsabilidad de buscar «la clave del universo», y de hacerlo además de un modo determinado: «a través del sentido de la existencia humana, es decir, interrogando a la vida misma» (1990: 155). Esto es lo que, a juicio de Ayala, hizo Cervantes por primera vez, tanto en el *Quijote* como en las *Novelas ejemplares*, donde el buceo «en el pozo de la naturaleza humana» resulta evidente (1984: 136). Y desde Cervantes, la misión del novelista queda ya –según Ayala– claramente fijada: tiene que transmitir a sus contemporáneos sus intuiciones «acerca del sentido de la vida humana, y con ellas, su visión o vislumbre del mundo» (1990: 157). El mismo Ayala siente haber cumplido con su vocación de escritor teniendo siempre en el punto de mira el propósito inicial de dar forma artística a su particular cosmovisión para dársela a conocer a los demás. Así lo contaba en la conferencia titulada «Regreso a Granada», leída en 1977:

> Hubiera sido legítimo que me consagrase a escribir novelas y otras fabulaciones con el propósito de brindar al consumo de las gentes un entretenimiento más o menos divertido o –acaso, si tan buena era mi suerte– un objeto de deleite estético; pero la verdad es que jamás escribí con tan altruista intención (en cuyo caso ¿por qué no hubiera debido profesionalizar sin reparo mi artesanía?), sino más bien con la de esforzarme por formular en imágenes mi visión del mundo y proponer al juicio de los demás esta cifra de su realidad, justificando así de alguna manera mi presencia en él (1992: 67).

Está claro que comunicar su particular concepción del mundo –y, al hacerlo, revelar esa «oculta esencia» de la condición humana a la que se ha referido alguna vez (1989: 430)– ha sido la fuerza motriz que le ha llevado a configurar artísticamente sus intuiciones personales. De ahí que quepa interpretar como una generalización de su experiencia personal lo que afirma al concluir uno de sus ensayos:

> Lo propio del hombre de letras es escrutar con toda libertad el mundo, preguntarse por los últimos misterios, tratar de descubrir el sentido de la vida humana, el sentido de todo lo existente, y ofrecer sus intuiciones plasmadas en obra a la consideración de sus semejantes con objeto de despertar en ellos intuiciones o percepciones análogas (1972: 198).

Tras estas palabras –que en cierto modo recuerdan la idea de Carlos Fuentes según la cual «más que una respuesta, la novela es una pregunta crítica acerca del mundo» (1993: 39)–, está claro que estaba en lo cierto Estelle Irizarry al destacar que, para Ayala, la novela moderna «trata la vida humana como problema abierto» (1971: 104). Por otra parte, esa interrogación que –a decir de Ayala– el hombre de letras dirige al mundo y a la vida humana que en él se desarrolla no encuentra fácilmente las respuestas buscadas, sino tras el insistente empeño que supone un auténtico esfuerzo creativo. Así se deduce al menos de algunas de las interesantes observaciones que hace Ayala sobre su propia experiencia del proceso de la creación literaria. Es el caso, por ejemplo de la confesión que realiza en otra de sus conferencias, la titulada «Novelista y profesor», donde cuenta la relación problemática que mantiene con el sentido trascendental que trata de comunicar en sus novelas:

> [...] muchas veces, por no decir siempre, ese sentido se me presenta de manera imprecisa, y el esfuerzo por formularlo no es, en definitiva, otra cosa que el esfuerzo por desvelar su secreto entrevisto, por descubrirlo, por inventarlo; de modo que el placer envuelto en el placer de escribir sería, creo, un placer comparable al del matemático que despeja una incógnita, el placer de levantar la punta del velo de ese misterio en que el mundo consiste, revelándolo un poco, y revelándose uno a sí propio al hacerlo (1992: 52-53).

Sería difícil formularlo con mayor claridad: la esencia de la vida humana y del mundo en el que ésta tiene lugar no se le presentan al novelista de forma transparente, sino de forma «imprecisa», como un «secreto entrevisto» que es preciso «desvelar», como algo que es preciso descubrir, inven-

tar, como una «incógnita» por despejar, como un «misterio» que se oculta tras un «velo». Desde este punto de vista, la escritura de la novela supone una auténtica hermenéutica de la existencia humana y, en consecuencia, el novelista se convierte en un auténtico hermeneuta, en su doble dimensión de intérprete y de mediador (Mailloux, 1997: 160). Es alguien que interpreta la realidad en torno buscando en ella un significado que está más allá de lo inmediatamente aprehensible para forjarse su personal cosmovisión y comunicarla después a unos lectores potenciales que reaccionarán de algún modo frente a ella. Varios ensayos ayalianos insisten en la idea de que los tiempos modernos carecen por completo de «un sistema firme de creencias capaz de ofrecer una interpretación del mundo generalmente válida» (1990: 154). A falta de ese «sistema firme de creencias», omnipotente y omnipresente en otras épocas, el novelista moderno pone al servicio de los demás –sostiene Ayala– su interpretación personal del mundo y de la existencia humana, lo que en cierto modo recuerda la tesis de Julia Kristeva acerca de los posibles orígenes didácticos del discurso novelesco (Kristeva, 1974: 28-29). Las mismas observaciones que hace Ayala al hablar del surgimiento de la novela moderna le sirven para subrayar la importante tarea que lleva a cabo el novelista. Así, una y otra vez regresa al punto de partida:

> Tras la crisis de la Cristiandad y a raíz de la ruptura de la unidad de la Iglesia, el escritor ha venido a asumir en el mundo occidental aquella autoridad espiritual que el clero había ejercido durante la Edad Media. A él compete desde entonces la tarea de ofrecer una visión del mundo, de proponer las normas de juicio y de conducta que orienten a las gentes en la vida cotidiana [...]. Esta función no se encuentra apoyada ahora en un cuerpo de doctrina coherente, en un sistema de reglas bien establecidas y fijas, sino más bien en los dictados de una racionalidad discutible que libremente especula en busca de lo verdadero y de lo justo; una racionalidad cuyo único texto es el libro de la Naturaleza (1989: 353-354).

Ofrecer una visión del mundo para orientar a las gentes en la vida cotidiana. Asumir la autoridad espiritual que estaba antes en manos de la Iglesia. Está claro que, a los ojos de Ayala, no es precisamente el puro entretenimiento lo que debe proponerse un auténtico novelista. De hecho, a las obras que se escriben con el único propósito «de divertir o entretener a sus lectores, procurando así una ganancia al autor» Ayala las considera integrantes de una «clase mercenaria de libros» (1960: 161). Por otra parte, dada la gran responsabilidad con la que tiene que cumplir el novelista, se entiende que la novela sea un género libre de ataduras formales, un género

sin prohibiciones, un género –en fin– en el que todo lo que de algún modo pueda ser útil para el objetivo último que se persigue tiene que tener cabida. Con estas palabras referidas directamente a la figura del novelista lo explica Ayala:

> éste maneja los materiales de la experiencia cotidiana, lo inmediato, lo vivido, en una palabra: la *realidad* misma, tan compleja y misteriosa, del hombre desamparado en el mundo, y, objetivando sus afanes mediante las personificaciones imaginarias, suscita en el lector la inquietud acerca del sentido de su propia existencia. Esa función, última y no consciente, de ayudar al hombre a entender el mundo y a entenderse a sí mismo dentro de un mundo cuyas claves se han perdido, impone a la novela el carácter de género híbrido, impuro, indefinido, de formas fluctuantes e imprecisas, que tantas veces y con razón se le ha reprochado. Es y tiene que ser un género abierto a las exploraciones, y lo bastante plástico para prestarse a las intuiciones más diversas (1984: 125-126).

De todas estas consideraciones se desprende que la libertad del novelista se concreta no en una libertad para hacer lo que le venga en gana, sino en una libertad para escoger los recursos narrativos que mejor se adecuen a la misión con la que tiene que cumplir mediante la expresión de su particular visión del mundo, y desde este punto de vista se entiende perfectamente por qué al hablar de «la *técnica* de hacer novelas» afirma Ayala: «aquí, una vez más, libertad significa responsabilidad» (1990: 155). Queda claro, pues, cuál es la intención que debe guiar en su trabajo a todo auténtico novelista: examinar a fondo las cuestiones esenciales que unen a los hombres para orientar sobre ellas al futuro lector. «Tal es –escribe Ayala– la responsabilidad que, a sabiendas o no, asume el novelista frente a sus contemporáneos» (1990: 156). A sabiendas o no: la escritura de la novela implica una gran responsabilidad, pero no todo novelista es consciente de ello. Por eso Ayala matiza: «Ha de serlo, si entra en la categoría de los buenos novelistas» (1990: 155).

En perfecta consonancia con las ideas expuestas acerca de la escritura del novelista, Ayala da a entender en numerosas ocasiones que en el horizonte de expectativas del lector de novelas hay un espacio reservado a la esperanza de encontrar en las obras que lee las claves necesarias para comprender mejor al género humano y, en definitiva, el sentido de la vida. Es decir, Ayala ve en la lectura de novelas una motivación de fondo de naturaleza claramente antropológica centrada en la búsqueda de respuestas para las preguntas más inquietantes. Asegura que la lectura de novelas «respon-

de a una necesidad radical del espíritu» (1990: 154), y llega a concretar en qué consiste exactamente esa necesidad: es la necesidad de saber «qué sea el hombre, de dónde venimos y adónde vamos; la pregunta que, oscuramente o con lucidez, nos estamos haciendo cada cual desde el fondo de su conciencia, mientras la vida nos dura» (1990: 154). Si la respuesta a esa gran pregunta –que Ayala presenta como «la cuestión metafísica del destino humano» (1990: 154)– es la que los hombres buscan en actividades como la lectura de novelas, será porque de algún modo se intuye que esta forma literaria puede llegar a convertirse en un eficaz instrumento de conocimiento. Los grandes novelistas –parece sugerir Ayala– saben plantear la realidad específicamente humana como una problemática abierta. Ofrecen su interpretación personal de esa problemática, pero sólo a modo de orientación; nunca como una solución definitiva. El escritor –dice Ayala– «habla para los demás», pero «no habla por los demás» (1970: 56). De ahí que el lector tenga que cooperar de manera activa si realmente quiere encontrar lo que busca en la lectura de una novela. Ayala ha llegado a especificar en qué consiste la esencia de esa búsqueda:

> En efecto, se leen novelas buscando, aunque sea inconscientemente, una respuesta a las preguntas eternas. Y es claro que el lector preocupado de saber cómo acabará él mismo, encuentra en la novela una respuesta, la del autor, que lo devuelve a su propia interioridad, le hace ensimismarse –a él, que sólo procuraba acaso distraerse o divertirse– y encontrar dentro de sí su propia respuesta (1989: 429).

Es fácil que acudan a la mente todas estas reflexiones cuando, en su ensayo sobre la estructura narrativa, explica Ayala primero que una obra literaria tiene que ser entendida «como una instancia mediadora entre una conciencia individual, la del autor, que ha redactado ese texto incorporando en él una intuición personal, y otras conciencias –innumerables por principio–, a quienes se propone excitar hacia una actividad espiritual sintonizada en simpatía», y, a continuación, advierte el escritor: «No podría cumplirse esto sin una básica identidad de la condición humana, sobre la cual, no obstante, las diversidades y modalidades son casi infinitas» (1970: 54). Esa «básica identidad de la condición humana» es lo que facilita que el lector de novelas pueda captar, por encima de las intuiciones y vivencias personales que el autor ha dejado reflejadas en su obra, la dimensión universal del problema planteado. Es preciso que sepa llegar hasta la generalidad porque sólo entonces se hace ésta vinculante y puede cumplirse satisfactoriamente la función epistemológica de la novela. Con lo que asoma el pro-

blema hermenéutico de la *aplicación*, considerada por Gadamer el tercer gran momento –tras la *comprensión* y la *interpretación*– de un proceso unitario (1996: 378-379). Con estas palabras describe Gadamer la esencia de lo que ya en la vieja tradición de la hermenéutica se denominaba la *subtilitas applicandi*: «en la comprensión siempre tiene lugar algo así como una aplicación del texto que se quiere comprender a la situación actual del intérprete» (1996: 379). Lo que en definitiva piensa Ayala es que sólo cuando el lector se reconoce en la obra puede sentirse realmente interpelado y comprender que, en el caso de la novela, estar enfrente no es distancia suficiente como para no estar dentro.

Bibliografía

AYALA, F.: *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970.

–: *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1972.

–: *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Ariel, 1984.

–: *Las plumas del fénix*, Madrid, Alianza, 1989.

–: *El escritor en su siglo*, Madrid, Alianza, 1990.

–: *El tiempo y yo, o el mundo a la espalda*, Madrid, Alianza, 1992.

BAQUERO GOYANES, M.: «Qué es la novela?», en *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

FUENTES, C.: *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993.

GADAMER, H.-G.: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, (1960 1ª ed.), 1996.

GARCÍA GUAL, C.: *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972.

GARÍN, E.: *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1984.

IRIZARRY, E.: *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*, Madrid, Gredos, 1971.

KRISTEVA, J.: *El texto de la novela* (Trad. de Jordi Llovet), Barcelona, Lumen, 1974.

KRYSINSKI; W.: *La novela en sus modernidades: a favor y en contra de Bajtin*, Madrid, Iberoamericana, 1998.

LÁZARO CARRETER, F.: «Sobre el género literario», en *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976.

LUKÁCS, G.: *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966.

MAILLOUX, S.: «Interpretación», en *Hermenéutica*, Domínguez Caparrós

(ed.), Madrid, Arco/Libros, 1997.

MATAMORO, B.: «La novela no existe», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 471 (septiembre), 1989, pp. 29-53.

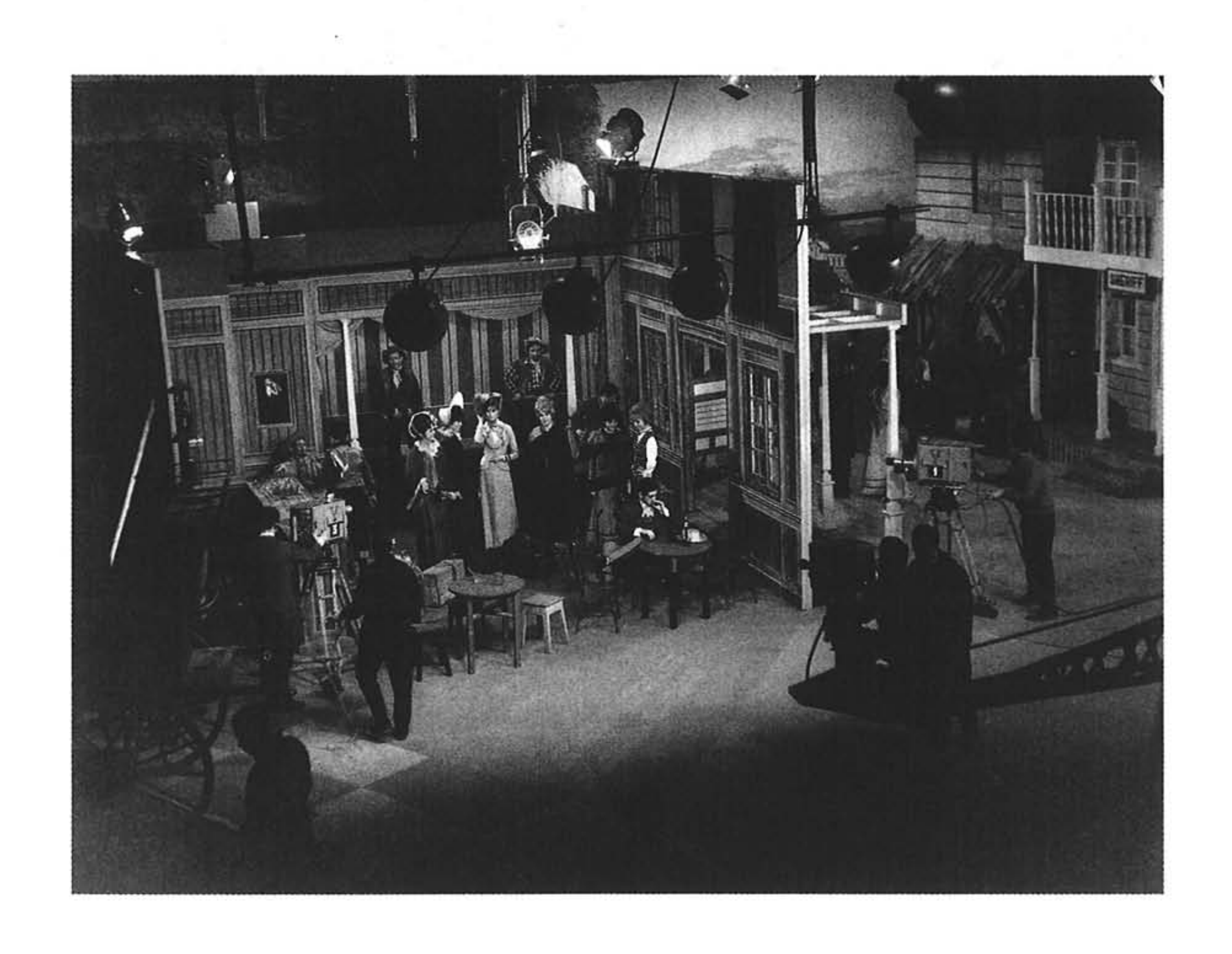
Robert, M.: *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973.

SÁBATO, E. (1963): *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 1997,

SEGRE, C.: *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.

VILLANUEVA, D.: *El comentario de textos narrativos: la novela*, Valladolid/Gijón, Aceña/Júcar, 1989.

YNDURÁIN, D.: «Hacia la novela como género literario», en Santos Sanz Villanueva y Carlos J. Barbachano (eds.), 1976.




LA RIVA

Globalidad y localismos: dos mitos de hoy

*Juan José Sebreli**

El análisis de esta cuestión remite a una discusión filosófica: la relación de las categorías de particularidad y universalidad. Más precisamente, y tal como lo planteara Hegel en su *Lógica*, entre individualidad, particularidad y universalidad. Es imposible pensar alguno de estos tres conceptos, sin relacionarlos con el otro y cuando nos detenemos en uno de ellos, aislándolo y absolutizándolo, este deja de cumplir su papel y se transforma, dialécticamente, en su contrario.

Como siempre ocurre en Hegel, aun las proposiciones más abstractas tienen un contenido real y concreto. Un ejemplo histórico paradigmático nos permitirá comprender mejor. Cuando se absolutiza lo individual sobre lo colectivo –como en las concepciones atomísticas del individualismo extremo–, el individuo, la parte, se convierte en su contrario, el todo, al cual son sacrificadas las relaciones sociales entre los individuos, tal el caso del ultraliberalismo, del capitalismo salvaje. Cuando, por el contrario, se absolutiza lo colectivo, llámese pueblo, nación, etnia, partido, el todo termina por encarnarse en un individuo absoluto, el líder, el jefe supremo de las sociedades autoritarias o totalitarias y se anula a los demás individuos.

La oposición entre universalidad y particularidad se remonta al debate entre Ilustración, fundamento filosófico de la modernidad y romanticismo, denominación tras la cual se pueden agrupar las posiciones antimodernas o contramodernas. Para los ilustrados y sus continuadores, las particularidades son derivadas de lo universal, se fundamentan en la base universal del género humano, a su vez compuesta de individuos; lo universal y lo individual, por tanto, no son contradictorios, sino que se complementan uno con otro. Para los románticos, en cambio, la universalidad humana no es más que una abstracción vacía, una generalización que surgiría de la suma de las particularidades, en tanto las individualidades no serían sino manifestaciones de la particularidad. Las particularidades, por tanto, serían las únicas realidades concretas y vivientes.

* *Intervención en el debate «Globalidad y localismos: mitos de hoy» junto a Xavier Rubert de Ventós, organizado por Manuel Piñeiro en Casa de América de Madrid el 10 de mayo de 2000.*

La modernidad alienta, a la vez, la universalidad y la individualidad y socava, en cambio, la particularidad. Las concepciones antimodernas, por el contrario, han sido paladines de los particularismos antiuniversalistas o, como se dice ahora, para darle una pátina democratizante: «multiculturalistas». Lo que llamaré, de ahora en adelante, el particularismo antiuniversalista multiculturalista se basa en el esencialismo. Este es un modo de pensar que consiste en atribuir ciertas características a todos los miembros de un grupo, y sólo a ellos, características que se explicarían por la naturaleza o esencia del grupo. Al esencializar las identidades y absolutizar las diferencias grupales, el particularismo niega la universalidad del ser humano, considera a las identidades culturales como círculos cerrados, intransferibles e incomunicables.

A la vez, el particularismo desindividualiza a los individuos quienes quedan reducidos a meros representantes del grupo al que pertenecen o a su comunidad de origen, erigidos en esencias fijas e inmutables. La más difundida de las particularidades antiunversalistas ha sido y aún es, aunque muy venida a menos, la particularidad nacional. Según sus partidarios, los valores inefables surgidos de la comunidad de sangre y el apego a la tierra estarían amenazados hoy por la universalización. No se trata de una reacción actual frente a la globalización, sino de una dicotomía que se remonta, como ya vimos, a los románticos en su lucha contra la Ilustración.

En los tiempos actuales, al irracionalismo romántico se le da un barniz pseudocientífico inspirado por la antropología estructuralista. El viejo nacionalismo etnocentrista, xenófobo y con frecuencia racista, se llama ahora identidad cultural que se considera en peligro de ser destruida por la globalización. Los antiuniversalistas dicen defenderse de una uniformización, homogeneización, estandarización, masificación del mundo, donde estarían desapareciendo las peculiaridades, las singularidades, todo lo que lo hace tan atractivo y de cuya pérdida resultaría un mundo gris, monótono y aburrido.

Pero el universalismo no atenta contra las individualidades sino contra las particularidades –nación, etnia, raza, género, edad, clase, casta, grupo, religión– que son precisamente los que uniformizan a los individuos, y les quitan su singularidad. Los particularismos multiculturalistas, en cambio, defienden la diferencia frente a las culturas extrañas pero, a la vez, imponen la identidad a todos los miembros de su propia cultura, engendrando de ese modo, en lo interior, la misma monotonía, grisalla y uniformidad que dicen abominar en el exterior. La falacia está en que, para defenderse de la homogeneización del mundo, hay que homogeneizar al propio grupo.

Por el contrario, la modernidad universalista no defiende la diferencia entre las distintas culturas empeñadas en mantener sus tradiciones; defiende, en cambio, las diferencias entre los individuos precisamente sofocados por las diferencias culturales, por las costumbres consagradas, los tabúes, las supersticiones. Se dice que el universalismo es unitario y no pluralista, que no admite las diferencias de las partes que lo componen, pero eso es lo que podríamos adjudicar, precisamente, a los particularismos que subordinan a los individuos a la esencia del grupo de pertenencia.

El pluralismo, base de la democracia, no es un mero sinónimo de diversidad. Si el derecho a la particularidad es absolutizado, ocasiona a la larga la exclusión de los que no participan de la propia identidad, a los que se excluye y termina por perseguirse y en algunos casos por aniquilarse. La exaltación del nosotros implica el rechazo de los otros. Para ser verdaderamente plural y, por tanto, democrático, los particularismos deberían implicar igualdad entre sus miembros y, a la vez, no excluir a las otras particularidades, algo que rara vez ocurre.

El universalismo no provoca necesariamente la destrucción de la multiplicidad de expresiones artísticas, técnicas artesanales o gustos culinarios. Nadie es más afecto a esas diversidades que los grandes conglomerados cosmopolitas. Sólo en las grandes metrópolis y no en las aldeas es posible conocer las comidas mas exóticas, acceder a todo tipo de color local, a las peculiaridades folclóricas del mundo entero.

En el mundo unificado por las comunicaciones, los medios, los viajes, la técnica, la economía, el invididuo –aun el más pobre y desfavorecido– es más libre que cuando vivía encerrado en su aldea, vigilado por los vecinos y controlado por su familia.

A pesar de las presiones de los poderes políticos y, sobre todo, económicos, por imponer la masificación, debe reconocerse que nunca como en el universalizado mundo actual, hubo mayores posibilidades de elegir, de cambiar, de movilizarse. Nunca hubo mayor diversidad de tendencias, de gustos, de estilos de vida, comparado con épocas anteriores, aunque insuficiente si pensamos en lo que aún falta. Basta con comparar la situación actual de las mujeres, o de las minorías raciales, o de los homosexuales, con la vivida hasta mediados del siglo XX.

El universalismo entra en conflicto, eso sí, con los particularismos cuando las identidades culturales contradicen los valores de libertad, igualdad, derechos humanos, individualidad, ante los cuales no se debe ser neutral como si se tratara de una cuestión de «preferencia» entre una cocina étnica u otra. El particularismo multiculturalista limita su igualitarismo a respetar las diferencias, pero olvida que esas diferencias pueden ser la consecuen-

cia de la desigualdad y provocar, por tanto, la opresión. Veamos algunos ejemplos: el prejuicio sexista enfatiza precisamente el respeto por la identidad de la mujer, ocultando que la especificidad femenina expresa la situación de desigualdad frente al varón. Los racistas sureños norteamericanos oponen a los partidarios de la integración con los negros el lema: «Iguales pero diferentes», cuando la diferencia es precisamente la consecuencia de la desigualdad. Con el pretexto de defender la diferencia se justifica el tratamiento desigual. «Diferentes es lo contrario de iguales», decía Charles Maurras, uno de los profetas del particularismo antiuniversalista.

Otro tanto puede decirse de la identidad cultural de los pueblos. La exaltación de las diferencias, en las sociedades primitivas, significa la aceptación de la miseria, la ignorancia y el atraso. La belleza poética que Lévi-Strauss encuentra entre los indígenas del Amazonas se logra al precio de haberse quedado detenidos en el tiempo. Un ejemplo más cercano de esta actitud es la de la generación española del 98: en la desolación de los campos yermos no encontraban la consecuencia de una mala distribución de la tierra, sino la esencia poética y metafísica del ser español. Al atraso se lo llamaba distinción, los defectos se transfiguraban en esencias singulares, incomunicables.

Una organización como la UNESCO, respondiendo a las creencias de sus Estados miembros, en gran parte, regímenes nacionalistas, xenófobos y dictatoriales, y además influida por la ideología de los antropólogos culturalistas y estructuralistas, es característica de esta mentalidad antiuniversalista. Tergiversa los fines para los que fuera creada, la defensa de los derechos humanos y de las libertades, sacrificándolas a las identidades culturales. La educación, que debería ser el espacio neutral, libre de toda presión familiar y religiosa, para que el educando, desprendido de la influencia de todo prejuicio, pueda desarrollar libremente su personalidad, tiene como objetivo para la UNESCO, reforzar su subordinación a la ideología de la comunidad a la que se pertenece.

Otra dificultad con la que tropieza el particularismo antiuniversalista es el dilema que suele plantearse entre dos particularismos, por ejemplo el dilema que se plantea a la mujer argelina entre la particularidad nacional y la de género. Para una mujer argelina, la descolonización significó la pérdida de muchas libertades de las que gozaba en los tiempos de la colonia francesa.

El particularismo multicultural tiene gran atractivo porque basándose en el relativismo cultural, considera que todas las culturas, aun las más atrasadas, valen lo mismo, y cada una debe ser juzgada solo de acuerdo a sus propios valores. Bajo la apariencia de ser la posición más igualitaria, justa,

democrática y humana, este relativismo debe justificar situaciones que, desde la perspectiva del pensamiento moderno, son estupideces cuando no verdaderos crímenes. El supuesto pluralismo no es más que una pluralidad de etnocentrismos; la tolerancia que propone significa tolerar a los intolerantes; el igualitarismo, aceptar a quienes sostienen la desigualdad; la libertad, dejar libres a quienes pretenden suprimirla; el pacifismo a ultranza fortalece a los belicistas; el respeto incondicionado por los otros, es respetar a quienes no respetan a los demás. El particularismo multiculturalista significa imparcial tolerancia para el asesinado y el asesino, para el torturado y el torturador, para el oprimido y el opresor, para la víctima y el verdugo.

Llevados hasta sus últimas consecuencias, los particularismos multiculturalistas deberían respetar la práctica hindú del sati, costumbre ancestral de quemar vivas a las viudas, así como también admitir el tabú religioso contra las vacunas, causa de innumerables muertes en la India. Deberían respetar la tradición musulmana de mutilar el clítoris de las mujeres. Deberían respetar el racismo de los blancos del sur de Estados Unidos, para quienes la discriminación de los negros forma parte de su más entrañables tradiciones. En nombre de los particularismos multiculturalistas deberían consecuentemente haberse tolerado el antisemitismo que constituyó uno de los rasgos distintivos de la identidad cultural de algunos pueblos como el ruso, el polaco, el rumano, el austríaco y el alemán. Debería haber considerado a los pogroms con la misma indulgencia con que algunos antropólogos estructuralistas tratan las ceremonias religiosas con sacrificios humanos de ciertos pueblos indígenas, entre otros el canibalismo considerado como forma de comunión.

Una defensa de las identidades culturales debería justificar la guerra civil que destrozó al Líbano, o a Irlanda, la guerra interminable entre israelíes y palestinos, las sangrientas guerras tribales en el África Negra, las masacres de la llamada «limpieza étnica» que destroza a la ex-Yugoeslavia, o la irracionalidad del fundamentalismo shiíta en Irán, Argelia y Afganistán. Los crímenes de ETA no se cometen, al fin, sino en defensa de la identidad cultural. Las identidades culturales, como decía Amin Maalouf, son asesinas. Identidades asesinas son la del fundamentalismo iraní que condenó a muerte al escritor Salman Rushdie. Identidad asesina la de los terroristas vascos que obligaron al escritor Jon Juaristi a abandonar su territorio, su vida profesional y familiar y vivir en la semiclandestinidad ante las amenazas de muerte, por calificar al nacionalismo vasco como irracional y antimoderno. Y ya que nombramos a Juaristi, suscribimos estas palabras de su obra *El linaje de Aitor:* «Creo que resulta mas cómodo vivir sin identidades claras o, al menos, con identidades lábiles, que vivir entre los adoradores de las pequeñas diferencias gregarias».

Si las sociedades sólo pudieran ser juzgadas de acuerdo con sus propios valores, según el relativismo cultural de los particularistas, hubiera sido inapropiado juzgar a los nazis desde la perspectiva de valores democráticos, no compartidos por la mayoría de los alemanes que apoyaron el nazismo. El tribunal de Nuremberg debiera ser condenado como una intromisión en los asuntos de un país extranjero; la desnazificación sería una forma de imperialismo cultural.

De esa manera, las identidades culturales se convierten en un etnocentrismo al revés. En tanto que la principal característica de la modernidad consiste en considerar que sus valores son transmisibles a todos, los partidarios de las identidades culturales lo hacen en nombre de lo inmarcesible e intransferible de toda cultura. Con la bandera del antirracismo, la defensa de las identidades culturales esconde un racismo larvado, indirecto, sutil, donde el concepto de raza, demasiado desprestigiado después de la Segunda Guerra Mundial, ha sido sustituido por el de cultura en el sentido antropológico de la palabra.

El dilema del particularismo multiculturalista está en señalar los límites de lo permitido ¿Desde dónde juzgar los crímenes contra la humanidad, si el relativismo cultural niega la existencia de cualquier tribunal de la historia, de toda ética objetiva, de toda razón universal? La falacia de los particularismos multiculturalistas se basa en deducir un juicio normativo de un juicio fáctico, el deber ser del ser. Se justifica toda norma ética, cualquiera que fuere, por el mero hecho de ser aceptada por la mayoría de una comunidad, por formar parte de una identidad cultural. Pero si esto fuera así, el error y la maldad no tendrían ya lugar, y parecería que los hombres hicieran siempre lo que debieran hacer. No habría criterio válido para la oposición, la crítica o la propuesta alternativa. No se contemplaría la existencia de aquellos miembros de la comunidad que se sienten oprimidos por normas vigentes, ni se tomaría en cuenta a los que quieren distinguir entre lo que es y lo que desearían que fuera.

En nombre de la defensa de la identidad cultural de los distintos pueblos y del multiculturalismo, los particularistas niegan el derecho de considerar los valores occidentales de la modernidad –libertad, igualdad, individualidad, derechos humanos– como universalmente válidos; sólo serían válidos para una época y para el lugar donde fueron inventados. El universalismo antiparticularista, en cambio, sostiene que ciertos valores son universalmente válidos para todos porque son más deseables que otros; la libertad es mejor que la esclavitud, la igualdad mejor que la desigualdad, el placer mejor que el dolor, la salud mejor que la enfermedad, la verdad mejor que la mentira. La creencia en valores universales lleva a considerar un deber

combatir a las sociedades que transgredan esos valores. Al respeto de la soberanía sagrada de los pueblos se opondrá lo que Fernando Savater llama el imperialismo de la universalidad ética.

La invasión de las soberanías nacionales en nombre de los derechos humanos, aunque se esté haciendo en forma irregular, a veces desprolija, es un paso adelante hacia el tribunal internacional, hacia la justicia universal. No puede existir una forma particular para los chilenos o para los cubanos o para los iraquíes o para los serbios, de concebir los derechos humanos, de acuerdo a su identidad nacional, y es justo tomar represalias contra todos los Estados que subordinen la vida de sus miembros a los supuestos intereses de la comunidad.

La desvalorización de las particularidades en el mundo moderno libera a los individuos. En las agrupaciones humanas más complejas, extensas y abiertas, los individuos no están en relación directa con la cultura dominante en su totalidad, sino sólo con ciertos aspectos de la misma. La pluralidad de los grupos de pertenencia vuelven más laxos los vínculos de todos con todos, las influencias no se dan en forma de cadena porque ésta se rompe en algún eslabón.

En última instancia, cada individuo se identificará consigo mismo –antes que con una nación o raza, o etnia, o clase o grupo humano cualquiera– y aunque pertenezca a ellas, no se limitará a una determinada particularidad. Cada individuo está compuesto por numerosas pertenencias y con cada persona con la que se vincula comparte alguna de esas pertenencias, pero con ninguno las comparte todas. La identificación deberá encontrarla en lo que hace, no en lo que supuestamente es, no en una esencia determinada para siempre desde su nacimiento, sino en lo que hace con lo que le ha sido dado, en lo que ha elegido ser, en sus preferencias, sus opciones, sus afinidades, lo que ha ido construyendo y cambiando a lo largo de la vida.

La universalidad oprime menos que la particularidad. No es casual que sea en la segunda mitad del siglo XX, cuando los medios de comunicación, la informática, la técnica en general y la economía han mundializado más que nunca al mundo, a la vez surgen con mayor vigor las reivindicaciones individuales, contra la opresión de los particularismos de género o de raza. Debe aclararse, no obstante, que en el interior de estas reivindicaciones se repiten las tendencias opuestas del universalismo igualitarista y del particularismo diferencialista. Entre los negros, los igualitaristas buscan la igualdad con los blancos, los diferencialistas proclaman la «negritud», exaltación de supuestas virtudes negras que le estarían negadas a los blancos. En el feminismo, el igualitarismo considera a la mujer como un individuo y proclama la igualdad entre mujeres y varones. El diferencialismo,

imbuido de particularismo considera a la mujer como especie y reivindica la condición femenina como algo aparte y diferente de los varones y acaso mejor. La femineidad sería, por tanto, un valor espiritual que habría que preservar. Los diferencialistas acusan a los igualitaristas de querer imponer a la mujer el modelo del varón, pero los igualitaristas responden que la desencialización de la mujer trae aparejada la desencialización del varón. Además, a la falacia de la diferencia hay que responder que las mujeres son diferentes a los varones pero, a su vez, cada mujer y cada varón son igualmente diferentes entre sí.

La diferencia, en el caso de las mujeres, como en el caso de los negros o de las minorías raciales o sexuales, sólo son relevantes cuando se las discrimina. La única identidad permitida durante siglos a la mujer ha sido la femenina; una escritora es sólo una mujer que, además, escribe. No se habla en cambio de un varón escritor. A un varón no se lo caracteriza por su sexo, sino por la actividad en que destaca. La diferencia, por tanto, no es la causa de la discriminación, sino su consecuencia.

Se puede alegar que no es legítimo suponer que sólo hay derechos individuales y no existan los derechos colectivos. El individuo pertenece a una cantidad de colectivos, sin duda. Pero cuando tratamos de clasificar estos colectivos nos encontramos con dificultades. Algunos colectivos se abren como cajas chinas: dentro del colectivo nacional, está el colectivo provincial; dentro de éste, a su vez, el colectivo de la ciudad; dentro de ésta, el colectivo del barrio, de la calle, de la casa donde se vive. De ese modo el colectivo termina por transformarse en una individualidad. En otros casos, los colectivos son completamente irrelevantes; por ejemplo, todos los que usan una misma tarjeta de crédito componen un colectivo.

Por otra parte, están los colectivos que sí son relevantes como el de las mujeres, de los negros o de los homosexuales. Pero en este caso, lo que los define como colectivo es la exclusión y la estigmatización. Las diferencias se volverán tan irrelevantes como las de tener el pelo castaño, rubio o pelirrojo, cuando desaparezca el estigma y cada uno sea juzgado como una individualidad libre y autónoma.

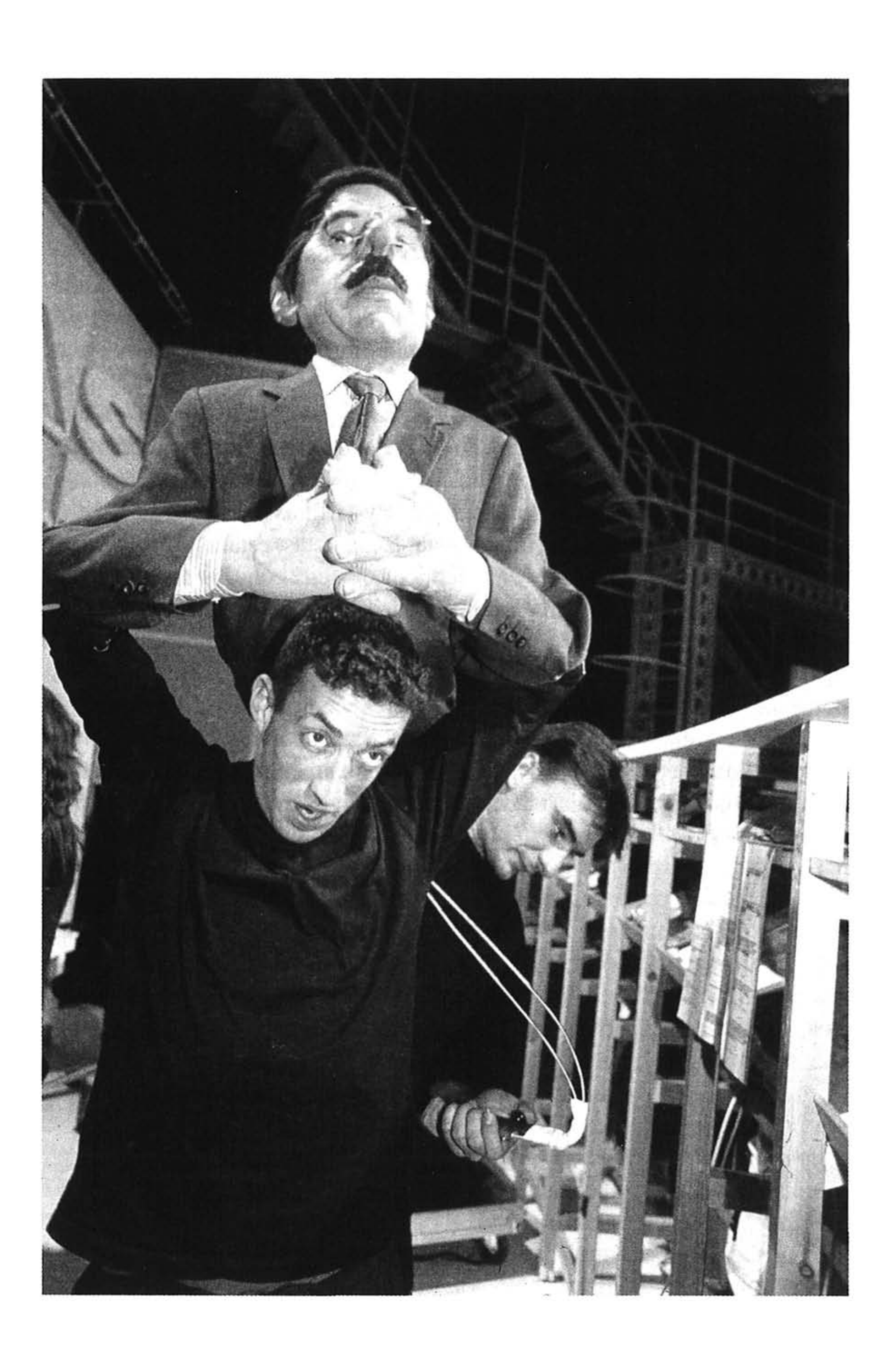
Como dice Victoria Camps, hay que conseguir que la mujer desaparezca como colectivo. La comunidad de las mujeres, de los negros o de los homosexuales no es más que un *guetto*, que dejará de existir a partir de que quienes la integran dejen de ser excluidos de la sociedad de los varones, los blancos y los heterosexuales. Cuando un grupo humano se ve oprimido a causa de una particularidad –raza, nacionalidad o género– le asiste el derecho de luchar por la igualdad, pero su aspiración no debe ser lograr una igualdad que lo siga manteniendo diferenciado, sino la igualdad como per-

sona individual, lo que implica precisamente el desinterés por toda distinción particular.

En los particularismos predomina el elemento de diferencia sobre el de igualdad. El concepto de diferencia o de otredad, como se dice en la jerga de moda, es el artilugio de los particularismos, otrora autoritarios y que hoy, para seguir la corriente, se disfrazan de democráticos.

Propongo, por el contrario, un universalismo individualista antiparticularista donde la igualdad predomine sobre la diferencia, donde se fortalezca lo universal y a la vez lo individual, y se debilite lo particular cada vez más, y todo lo más que se pueda, aunque quizás nunca desaparezca del todo. Un mundo de individuos libres y autónomos, sin demasiados vínculos particulares, pero unidos al género humano y arraigados fuertemente al universo, tal vez parezca un ideal lejano e inalcanzable. No obstante, algunas condiciones actuales favorecen la universalidad y la individualidad, aunque de manera parcial, imperfecta e incompleta. Entre éstas, está la posibilidad de que cada uno, en la soledad y el aislamiento, pueda comunicarse al instante con millones de seres humanos hasta el rincón más apartado de la tierra.

Los sistemas autoritarios y totalitarios necesitan una sociedad homogénea, una masa compacta. La democracia, por el contrario, sólo puede fundarse en una agrupación de individuos libres y autónomos. El progreso de una ética universal y objetiva, aunque difícil, es deseable porque significa la posibilidad de un mundo más racional y menos opresivo que el actual, dominado por las particularidades y los colectivos que vivimos y sufrimos hasta ahora.



Poemas

Reiner Kunze

VIAJE NOCTURNO

Desde una luz que avanza, dirigirse
hacia una luz

Hacia la posibilidad de una luz

Hacia el interruptor
que nadie ha de tocar

Bajo su lámpara
tú duermes

EXCUSAS TRAS EL VIAJE

¡nada de alcohol!
(mi mujer, en funciones de médico)

1
Sin excepción, el hígado se abstuvo
de cerveza en Pilsen

Dio un traspié
en los viñedos de Melník (le persuadieron los recuerdos

de aquel diluvio
que fue nuestro primer techo)

En una bodega de Znaim, junto al bramido
del tempranillo, rompió

su matrimonio de conveniencia con el agua (ya sabes, la luz
de Moravia, la luz del Sur, la vieja
celestina)
2
Perdóname tu soledad el día en que muera
antes: la garganta, comprendes, la garganta, la hermana seca
del hígado...

MOTIVOS PARA GUARDAR EL COCHE

¡De nuevo en el garaje!
(mi hija, al mirar el escritorio sin nadie)

Son las
grandes distancias, hija mía

Las distancias
de una palabra a la otra

CONVALECENCIA

Hagamos, corazón, un trecho del camino
con las zarpas de un gato

Bastan algunas piedras, que las uñas
se afilen en ellas amablemente

CARDO ESTRELLADO

Apretarse
contra la tierra

No hacer sombra
a otros

A la sombra de los otros
brillar

EL DESFILADERO EN LAS MONTAÑAS

Se despeña el arroyo desde la altura, el monte
muestra el abajo

La dirección, que pesa en nosotros, los vivos

LOS GRANDES PASEOS

Los grandes paseos, en los que no
recogemos nada

Siempre la mano del otro va contigo

ERASMO DE ROTTERDAM

Él sabía lo que saben los puentes: unen
sobre el agua lo que bajo el agua
está unido

Mas una orilla fue ciénaga,
la otra fuego

MOTIVO ANTIGUO

Si el cuerno de caza resuena,
ponerse de lado de la jauría

Si el salvaje está muerto, los cazadores tienen
buena memoria

HUYENDO DEL AMBIENTE LITERARIO

Ellos no quieren tu vuelo, quieren las plumas

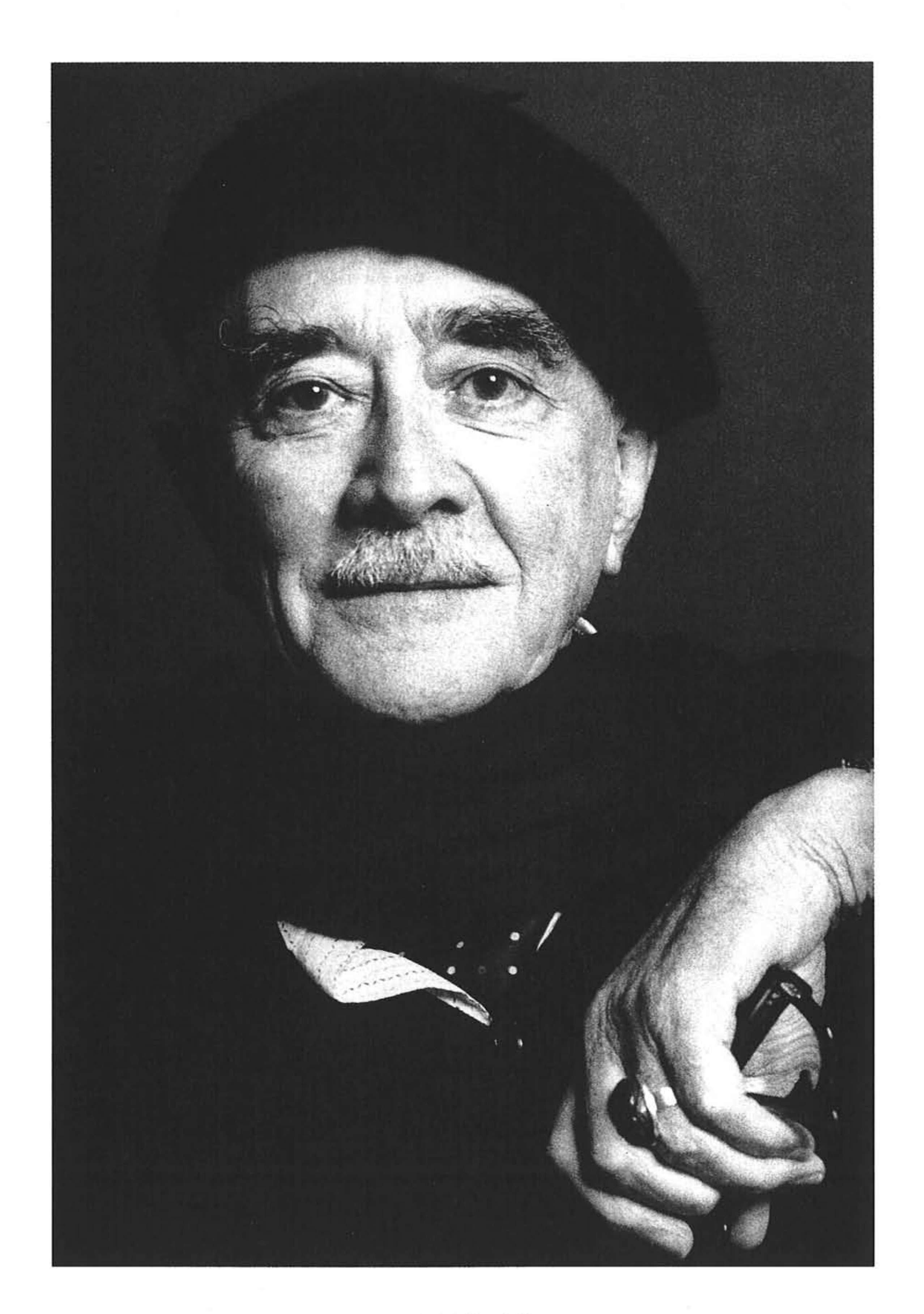
*Versión y nota de Jordi Doce**

* *Reiner Kunze, nacido en 1933 en Oelsnitz (Erzgebirge), estudió filosofía y periodismo en Leipzig. En 1977 pasó de la R.D.A. a la Alemania Federal. Es autor de diversas novelas y libros de poemas, entre los que destacan* Zimmerlautstärke, eines jeden einziges Leben *y* Ein Tag auf dieser Erde. *Ha obtenido los premios Georg Büchner (Alemania) y Georg Trakl (Austria).*

Estas breves piezas pertenecen a su libro Auf eigene Hoffnung (La esperanza propia, *1987*), *publicado como la mayoría de los suyos por Fischer Taschenbuch Verlag. Quiere la casualidad que mientras preparaba la redacción final de estas piezas Jesús Munárriz haya adelantado algunas de sus versiones de la poesía de Reiner Kunze en la revista* Clarín, *29, 47-49. La coincidencia me hace sospechar que no pasará mucho tiempo hasta que la obra de Kunze sea conocida entre nosotros.*

Agradezco encarecidamente a Inés Griebel su indispensable ayuda a la hora de preparar estas versiones.

CALLEJERO



Manuel Mujica Láinez

Entrevista a Manuel Mujica Láinez*

Reina Roffé

–En la Argentina, usted es más conocido por su apodo «Manucho» que por su nombre.

–Cierto, se ha popularizado Manucho, apodo que surgió de un círculo de amigos íntimos.

–Manucho es un personaje social provocador, usa chalecos vistosos y monóculos, además le encanta actuar.

–Sí, en el gran teatro de la vida. Ese teatro tiene un lado atractivo, vistoso, como usted dice refiriéndose a mis chalecos, que me divierte y también divierte a los demás.

–¿No le da miedo que el glamuroso Manucho eclipse al Mujica Láinez escritor?

–No, para eso están mis libros. Cuando escribo, Manucho queda de lado.

–Hace unos meses, Bioy Casares me dijo que empezó a escribir muy pronto, cuando era un niño, para despertar la admiración de sus primas y conquistar a una de ellas. ¿Cómo fue en su caso?

–En mi caso también existió, dentro del grupo familiar, alguien que tuvo mucho que ver con mi iniciación literaria. Esa persona fue mi madre, aunque mi vocación viene de más lejos, porque en mi familia hay toda una tradición literaria.

* *La presente entrevista tuvo lugar en el mes de octubre de 1977 en la casa que el escritor tenía en Buenos Aires, en el barrio de Belgrano. Parte de ella salió publicada en la revista* Siete Días *(Buenos Aires, 27-10-1977) con el título «La historia que nadie conoce de Manucho Mujica Láinez».*

–¿Como era Lucía Láinez Varela, su madre?

–Mi mamá era una mujer bonita; pero más que bonita, tenía mucho encanto. Yo siempre le decía, por las fotos de cuando era muy joven, que se parecía a la protagonista de una novela rusa. Usaba el pelo con raya al medio como las bailarinas, y unas blusas con mangas anchas y faldas tableadas. Su encanto consistía, además, en que sabía narrar, contar historias con mucha imaginación. Murió hace dos años, a los 91; y lo sorprendente fue que, mientras las viejitas se mueven entre recuerdos y repiten siempre lo mismo, ella continuaba inventando historias. Hablaba siempre en imágenes, decía «es como tal cosa, se parece a tal otra». Pertenecía a una familia que, por el lado de Cané –mi abuelo Láinez era primo hermano de Miguel Cané padre, el escritor romántico–, son muy imaginativos, y por el lado de los Varela, frondosos, gente de estudio. Todo eso entró en mi sangre a través de mamá. En verdad, fueron esas mujeres las que me formaron.

–¿Esas mujeres, quiénes?

–Mis tías, sobre todo tres de ellas; las otras murieron cuando yo era muy chico. Y mi abuela, que fue una mujer espectacular, sensacional. Traté de hacer un retrato de ella en mi novela *Bomarzo*; en la novela aparece como Diana Orsini, la abuela del Duque de Bomarzo, Pier Francesco, que es el protagonista. Mi abuela era una mujer que imponía distancia y, al mismo tiempo, acercaba, nucleaba a los demás. Sabía manejar esos dos elementos.

–Circulan muchas anécdotas sobre su abuela.

–Sí, y le voy a contar una que a mí me hace mucha gracia. Sucedió allá por 1900. Mi abuela viajaba en tren, frente a ella había un hombre. El señor le preguntó si le incomodaba que fumara y ella le respondió: «No lo sé, porque delante de mí no han fumado nunca». Este tipo de cosas eran muy de ella, tenía una gran ironía.

–¿También vestía de un modo particular?

–Dentro de la casa andaba totalmente vestida de blanco. Usaba encajes en la cabeza y zapatos blancos. Había sido espléndida, mucho más linda que mi madre. Todos los hombres de su época han hablado de ella, Lucio Mansilla y muchos otros. Era una especie de reina. Manejaba el abanico con estilo. Señalaba cada frase con un golpe de abanico.

–*En su novela* Los viajeros *hay un personaje que se viste de blanco.*

–Posiblemente lo habré tomado de mi abuela, una señora muy culta para su época. ¿Qué mujer de entonces hablaba inglés y francés con tanta perfección?

–*¿Su abuela materna, Justa Varela de Láinez, estaba emparentada directamente con los prohombres del 80?*

–En efecto.

–*¿Y sus abuelos, Mujica y Covarrubias y Bernabé Láinez Cané, qué le transmitieron?*

–Mi abuelo paterno me transmitió el sentimiento de lo criollo, el amor que siento por esta tierra en la que nací. Y el abuelo materno, la pasión por el arte y la literatura.

–*¿Su madre escribía?*

–Sí, teatro. Me acuerdo de ella leyendo escenas, no tengo muy claro a quién, pero puede ser que fuera, entre otros, a Gregorio de Laferrère; eran muy amigos. Cuando yo tenía seis o siete años, espiaba a mamá y siempre la veía leyendo sus fragmentos teatrales.

–*¿Cuándo mostró por primera vez sus escritos y a quién?*

–Tenía poco menos de seis años cuando escribí una pieza de teatro, a imitación, precisamente, de mi madre. Eso se sabe porque vivíamos en una casa en la calle Maipú que se vendió en el momento en que yo estaba por los seis años de edad. Esas fueron las cuatro o cinco páginas mías que mi madre leyó por primera vez. Siempre me estimuló.

–*¿Y su padre Manuel Mujica Farías?*

–Papá era muy divertido pero, claro, tenía la seriedad propia de todo abogado. Estaba mucho fuera de casa, era lo que se llama un *clubman*, vivía prácticamente en el Círculo de Armas. Tenía sus roperos allá, ni siquiera se vestía en casa. Por supuesto, quería que yo fuera abogado como él. Y estudié abogacía por darle el gusto, pero a los dos años de iniciar los estudios

ya no podía más, me parecía espantosa la idea de que, si en realidad conseguía ser abogado, iba a pasarme toda la vida en los tribunales con un maletín de cuero debajo del brazo. Probablemente, mi padre murió con la impresión de que yo iba a ser un fracasado, porque no me recibí de abogado. Pero, de todos modos, mi familia siempre pensó que yo iba a ser escritor y me impulsó mucho para que lo fuera. Querían un abogado escritor, para conciliar ambos deseos.

–¿En qué momento decidió ser escritor?

–Cuando estaba estudiando en París, a los catorce años, allí me di cuenta de que la literatura podía ser un medio de vida. Yo estaba pupilo en un colegio, se me ocurrió escribir en francés un poema, por supuesto, en broma, porque en castigo a nuestra falta de disciplina no nos dejaban salir. El poema iba dirigido al que cuidaba la penitencia, que era el jefe de celadores, un húngaro de mal carácter, y en él le pedía que nos indultara, que no tenía sentido en un día tan lindo estar encerrados. Se lo entregué y volví a sentarme para escribir mi penitencia. Vi cómo el hombre sonreía leyendo mi poema. Y cuando, finalmente, nos dejó salir gracias a esas estrofas mías, me di cuenta entonces de que la literatura tenía una finalidad práctica, que se podía vivir de la literatura y, gracias a ella, uno podía salvarse de las penitencias, salir adelante, ser otra cosa en la vida. Y, por consecuencia, me apliqué a la literatura que ya sería, además de mi vocación, mi profesión.

–¿Cuánto tiempo vivió en Europa y por qué regresó a la Argentina?

–Viví en Francia desde los trece hasta cerca de los diecisiete años. En casa hablaban muy bien francés y, además, yo tenía una gran facilidad para los idiomas. Por eso, cuando fui a Francia a estudiar, a los quince días hablaba francés perfectamente y tanto es así que también aprendí a escribir en esta lengua muy pronto. Al año de estar en el colegio, obtuve el primer premio de mi curso por un trabajo sobre Voltaire como historiador. Recuerdo la furia del viejito francés cuando tuvo que informar a los otros alumnos de que un argentino había ganado el premio. Así que al poco tiempo sabía escribir el francés mejor que el castellano. Cuando iba a cumplir diecisiete años, mi padre nos reunió a mi hermano, dos años menor que yo, y a mí para pedirnos que decidiéramos sobre nuestro futuro: ya habíamos estudiado y vivido en París, podíamos quedarnos allí para siempre o regresar a la Argentina. Yo, el mayor, le dije que era mejor que-

darnos en París, que quería ser escritor y que para eso era fundamental vivir en el ambiente cultural y artístico de Francia. Pero mi hermano quiso regresar. Tanto insistió que volvimos a la Argentina. Lo gracioso del caso es que mi hermano hace veintiséis años que vive en los Estados Unidos; antes residió en el Japón y en otras partes. En fin, yo he vivido siempre acá, pero el que me trajo fue él.

–¿Usted ha podido vivir de lo que escribe?

–Bueno, no y sí (no hay que decir *bueno*). En realidad, sí, porque mis treinta y cinco años de periodismo fueron años de vivir de lo que escribía. Además, los libros, herencias, dinero de mi mujer. Pero durante una larga parte de mi vida, viví exclusivamente de escribir. Y ahora mismo, con mis últimos libros, gano muchísimo dinero. Estoy asombrado.

–Sobre todo con su novela Sergio *y en este momento con* Los cisnes*, que es el* bestseller *del año.*

–Cuando regresé de Europa, hace poco, de acuerdo con lo que había arreglado con la editorial antes de irme hace cuatro meses, debía presentar mi nuevo libro, *Los cisnes*. Recibí una muy buena sorpresa, porque la edición ya estaba vendida. Así que está en marcha otra edición.

–Usted tienen un público lector que lo sigue desde hace muchos años, ¿escribe para ellos?

–Si alguien se atreviese a hojear mis veinte libros, se daría cuenta de que son totalmente distintos unos de otros. Empecé, digamos, haciendo biografías; esos libros se leían con interés, los dejé. Después, continué con los cuentos y las novelas de Buenos Aires, ese ciclo de *La casa*; eran libros que a la gente le encantaban, pero seguí con otra cosa. Entonces, escribí *Bomarzo*, que es un libro del Renacimiento y no tiene nada que ver con los demás; después, vino *El unicornio*, un libro de la Edad Media que escribí con mucho trabajo y mientras lo hacía comprendí que no lo podía asociar con este país ni con la gente de este país y que se iba a caer, como se cayó, y que ahora me lo piden los españoles para publicar allá, porque es una de mis obras que ellos más sienten. Luego incursioné en otros temas, hice libros de historias en broma y ahora he vuelto al tipo de obra que se podría ubicar dentro de la serie de Buenos Aires.

–Bomarzo *ha dado lugar a una ópera con libreto suyo y música de Alberto Ginastera.*

–También ha dado lugar a cierto escándalo, porque acá fue prohibida su representación teatral. Un funcionario hizo que excluyeran la ópera del repertorio del teatro Colón, de esto hace unos diez años. Curioso, porque antes de que la prohibieran acá, se había estrenado en Washington con gran éxito, en 1967; y al año siguiente, en Nueva York. En Buenos Aires se dio, finalmente, en 1972.

–¿La novela es producto de sus viajes?

–Si, de varios que hice a Italia. Cuando visité el «parque de los monstruos» en Bomarzo, quedé fascinado. Sentí que cada uno de esos monstruos representaba simbólicamente un momento de la vida del duque de Orsini que los había mandado esculpir. Intenté, entonces, la reconstrucción novelada de su vida a través de esos monstruos.

–Usted hace que Orsini tenga vida ilimitada, sea inmortal.

–Inmortal por efecto de una extraña conjunción del Sol y la Luna en el momento de nacer.

–Bomarzo, El unicornio *y* El laberinto *son novelas en las que se percibe el trabajo de un historiador.*

–En cierto sentido, porque surgieron de una exhaustiva documentación. Antes de redactarlas, escribí numerosos cuadernos en los que consigné el resultado de muchas lecturas, de muchas indagaciones y de documentos de todo tipo. Ahí funcionó, desde luego, más que el novelista, el historiador. Luego entró el novelista que trabaja con la imaginación para crear sucesos que se despegan de la realidad, de la historia, con el propósito de presentar criaturas fantasmales, más o menos fantasmales y terribles.

–¿Podríamos decir que es a partir de La casa *–publicada en 1954, novela que inicia lo que se dio en llamar más tarde su saga porteña– que usted comienza a ser conocido como el novelista de las letras argentinas en relación, por ejemplo, con Borges, que es el poeta y el cuentista de mayor predicamento?*

–Como novelista puede ser. Pero no hay que olvidarse de que yo también soy poeta, biógrafo, cuentista, periodista, traductor y lo digo sin ánimo de compararme con nadie.

–Creo que muchos lectores recuerdan sus cuentos de Aquí vivieron *o* Misteriosa Buenos Aires *y las biografías que usted escribió, entre otras,* Miguel Cané (padre). *Sin embargo, hay que decirlo, a usted se lo asocia con la novela.*

–Quizá porque he escrito ya muchas. Por otra parte, parece que se me dan bien los trabajos de largo aliento. Además, últimamente, la gente se ha aficionado a la novela; la novela fagocita a los otros géneros.

–¿Qué tienen en común Los Ídolos, La casa, Los viajeros, Invitados en «El Paraíso», *novelas que tanto éxito le han deparado?*

–El recurso de la memoria, diría. Son libros en los que se reconstruye el pasado de la sociedad porteña, la decadencia de la clase alta.

–«El Paraíso», por cierto, es el nombre de la finca en la que usted vive en la provincia de Córdoba.

–Cuando me jubilé como periodista, en 1969, me instalé en «El Paraíso», que está en Cruz Chica, una localidad cordobesa enclavada en la sierra, precioso lugar. Pero conservo mi casa de Buenos Aires, en el barrio de Belgrano, porque suelo venir mucho a Buenos Aires.

–Dicen que «El Paraíso» es una suerte de museo donde se aglutinan muchos recuerdos relacionados con sus viajes y su actividad profesional.

–Es cierto, guardo manuscritos de Proust, conservo cartas de Enrique Banchs, libros dedicados de Alfonsina Storni, de García Lorca, fotos de muchas épocas de mi vida.

–Libros, recuerdos, hijos, ¿también tiene nietos?

–Tengo cinco nietos. Ana Victoria es la más grandecita, no sé si me leerá, supongo que sí. Me queda poco y nada de tiempo para estar con los chicos. Con la que tengo una espléndida relación es con mi hija Ana. También es escritora. Pronto aparecerá un relato de ella en una antología de literatura

femenina. Y no es una criatura. Esta va a ser su primera publicación. Recuerdo que de chica escribía unos cuentos muy imaginativos sobre animales; luego, nunca vi nada más de ella.

–Por lo visto, hay mucha afinidad espiritual entre las mujeres de su familia y usted.

–Mi hija me comprende muy pero muy bien. Se parece a mi madre en cosas de su carácter. Ana es tímida, muy observadora; a veces, irónica.

–¿Como su abuela?

–Mi abuela no era nada tímida; donde entraba, reinaba. Ana, en cambio, es más bien como mi madre, se disimula pero termina por atraer a todos. Allí donde llegara mi madre, toda la rueda de gente, al ratito, giraba a su alrededor. Y mi hija también es una especie de centro, un ser fascinante.

–¿Registra su vida en un diario íntimo?

–No, y lo lamento, porque me sería útil. Tengo mala memoria y confundo y embarullo todo, y esto me ha obligado a inventar tantas anécdotas que yo mismo ya no sé cuáles son las verdaderas y cuáles las inventadas.

–¿Es por la dificultad que tienen los hombres de vivir una sola historia?

–Sí, claro... y la otra que no cuentan.

–¿Le gustaría contar esa otra suya?

–Ahora mismo, por cierto, no. Será póstuma.

–¿Entonces piensa dejar escritas sus memorias?

–Antes me dejaría cortar los cinco dedos de una mano. No, sobre mí van a escribir otros y van a encontrar cosas que les servirán. En casa hay paquetes de cartas y unos álbumes curiosísimos en los que pego cosas, cosas sobre mí y los otros, hago retratos de personas y pongo lo que pienso sobre ellos. Ya tengo ocho tomos gordos. Pero no es específicamente un diario, sino una especie de memorias gráficas. Algo bastante moderno, porque ahora se lleva lo visual. Los empecé hace unos doce años y resultaron de esta forma.

–¿Qué está escribiendo ahora?

–Estoy terminando un libro que puedo elogiar ampliamente, porque es una obra hecha en colaboración. Se titula *Letra e imagen de Buenos Aires*. La letra la pongo yo, la imagen la pone Aldo Sessa que es un joven pintor que, además, es un notabilísimo fotógrafo. Participó también en el proyecto el arquitecto José María Peña, que actualmente es el director del Museo de la Ciudad de Buenos Aires. Sale en dos tomos, el primero en noviembre. Es un libro carísimo y, sin embargo, ha tenido gran repercusión; un importante banco de la capital ya compró mil ejemplares para regalar a fin de año. Y cuando esté instalado en «El Paraíso», mi casa en Córdoba, voy a comenzar una novela que tengo toda armada y que transcurre en una noche en el teatro Colón en tiempos de la guerra.

–¿Frecuenta la amistad de los escritores de su generación?

–Silvina Ocampo es la señora escritora de mi época. Me gustan mucho las cosas que escribe. Siempre que vengo a Buenos Aires la voy a visitar. Comparto con ella una amistad que viene del fondo del tiempo. Tenemos en común muchas cosas. Por ejemplo, nos hace reír lo mismo, porque Silvina y yo tenemos una misma formación y pertenecemos a un mundo muy parecido. A propósito, tengo una estatua muy linda, de Aquiles, de la época de Luis XIV. Anteriormente estaba en el jardín de la casa de mi suegro, Federico de Alvear, en la calle Ocampo. Cuando se repartieron los bienes, le tocó a mi mujer, Ana de Alvear. Yo, contentísimo, porque me encantaba. Silvina siempre había admirado esa estatua y una vez quiso comprarla. Escribió un poema muy hermoso dedicado a esa estatua. Ahora, en la base, hay una plancha de piedra que tienen un fragmento de Oscar Monesterolo, que es el joven poeta cordobés que me acompañó en mi último viaje a Europa.

–¿Fue por invitación de la Televisión Española para participar en un programa?

–Sí, los españoles fueron muy generosos. Me enviaron dos pasajes de ida y vuelta con estadía en Madrid en un hotel elegantísimo. Entonces, le propuse al joven poeta cordobés que me acompañase, cosa que me fue muy útil. Como tengo una salud indecisa, él me tomaba la presión todos los días, me cuidaba para que no comiera con sal y gracias a este joven, todo el mundo me dice ahora lo bien que estoy. Incluso engordé varios kilos en el viaje.

–Usted ha dado la imagen de ser un hombre mundano, frívolo, despreocupado por todo lo que no fuera su entorno sociocultural; alguien, además, que parece sentir placer aterrorizando a la gente con ironías y sarcasmos. ¿Cómo es realmente?

–Creo que soy un hombre esencialmente bueno, pero dotado de un tipo de ingenio innato que, a veces, me obliga a decir cosas que parecen impropias de un hombre bueno. Pero esas cosas si las digo son, también, por bondad, porque las digo para divertir a los que están a mi alrededor. Y soy un artista en el sentido de que veo todo con ojos de artista, desde el punto de vista del arte y, más aún, desde el punto de vista de la historia del arte. Detrás de cada cuadro veo muchos otros cuadros de los que he visto en galerías y museos; detrás de cada ser humano reconozco a muchos otros que he visto en libros de Balzac, Dickens, Shakespeare, Mark Twain. Siempre fue así. Por eso, no he sido, por cierto, gran hombre de familia, porque tenía que ocuparme de tantas otras cosas...

–¿Eso le ha creado remordimientos?

–No, porque nunca tuve la impresión de haber hecho voluntariamente nada que pudiera lastimar.

–Tal vez su familia lo justifique por ser, precisamente, un artista.

–Ojalá sea así.

–¿Qué representa para usted escribir?

–Un alivio que tiene maravillosos instantes de exaltación.

–¿Cómo se siente cuando termina de escribir un libro?

–Como despojado. El vacío lo supero cuando surge una nueva idea, otra historia, otros personajes a los que sospecho les dedicaré la siguiente novela.

Ocasión del vacío: la escritura de Ramón J. Sender (1901-1982)

Juan Carlos Ara Torralba

Caras, caras, caras –se decía impaciente–, eso es todo lo que uno hace a lo largo de la vida, almacenar caras en el recuerdo y clasificarlas como puede (Saila, Ramón J. Sender, en *La Esfera*)

Hay una fábula hermosa, entre las muchas y memorables que contiene *La noche de las cien cabezas* (1934), en la que el accidental ventrílocuo Sender habla a través de la cabeza de un bibliotecario y asegura que «las religiones y el idealismo embustero de nuestra cultura nos abren grandes ventanas al vacío». El desdichado funcionario pugna por evitar ese vacío y encuentra como solución provisional *retratarse con frecuencia*, creerse dios en la abstracción fotográfica eternamente diferida. Así hubo de oficiar el obstinado Sender con su escritura: se retrató una y otra vez para amueblar el vacío, aquel «azul inefable» del bibliotecario.

Un hombre tan atento a las revelaciones como Sender sabía de la energía connotativa de esta y de otras parábolas. Las trasladó, en efecto, a su fluyente literatura con particular contumacia, tal vez ayudado de la convicción de *medium* simbolista por la que la palabra no era nada menos que circunstancia externa que proporcionaba oportunidad, motivo y acceso a un *mundo más real que el real*, el mundo elocuente de ese particular penar culpable en que se convirtió su literatura. Entendió Sender que una vez perdida la inocencia, el «azul inefable» original, sólo cumplía escribir, captar instantáneas que, como las de la cabeza parlante del bibliotecario, careciesen de sombras, que fuesen formas, luces del vacío, abismos de la memoria.

Entendamos también que arte de la ocasión es la instantánea de la escritura, la crónica moderna, preparado literario que pretende troquelar un suceso en su esencialidad temporal fugitiva dándole una apariencia realista, de unidad discreta en una realidad muy poco permeable a la contabilidad matemática, al menos tal como se entiende desde el romanticismo acá. Gran cronista fue Sender, quien adiestró su literatura en las aulas de las redacciones de los periódicos. Y crónicas son en sustancia todas sus novelas. Pero crónicas de fondo reiterativo y sentimental, en cuanto consideradas instantáneas, antecedentes del vacío que persiguió Sender en su litera-

tura. Tras esa impecable apariencia metonímica, armazón causal de acontecimientos y episodios (que por cierto ha provocado ese *misreading* del Sender campeón del realismo), anidan siempre secretos, llaves que hacen de la escritura ocasión de otra cosa, que hacen del reportaje parábola, que hacen de la crónica, crónica del alba, del vacío.

En la pertinaz persecución del sentido, del espacio vacío e inefable, Sender –ciertamente el primer fugitivo de su misma escritura, evadido imposible de la memoria– encontró su *lugar*, que no fue otro que la propia literatura, la persistencia redundante. Era su modo de tratarse -de retratarse-, un tantico tozudo y un mucho de solitario obcecado, tal como él mismo trataba a sus protagonistas. Por ello es fácil percibir en la literatura senderiana, al quite de pocas páginas, una especie de impaciencia por la revelación. Al parecer, Sender escribía así, divagando, discurriendo al azar (lo que confiere al relato esa apariencia de tejido deshilachado y antirretórico), a la espera de las llaves, de los nódulos de sentido. Tiene su discurso técnica de crónica y fórmulas recurrentes de significación, digamos, líricas y versiculares. Metonimia y metáfora, manera de trascender. Y lo que le ha convertido en un clásico del *modernism* español (él, que superó el modernismo sentimental de sus lecturas juveniles al saber conciliar las claves de Valle-Inclán con el eficaz taller fabulador y *chroniqueur* de Baroja) fue su capacidad de manejar metáforas y metonimias de tal modo que el lector, atrapado por la facilidad de invención, termina por transitar por unas y otras sin distinguirlas en la transparencia de la crónica. Manejó con soltura el arte de hacer novelas (como Cervantes, Galdós y Baroja, por poner los máximos ejemplos españoles), añadiendo sabiamente la vocación simbolista, parabólica, del poeta y pintor que siempre quiso ser pero cuyo lugar estaba en el discurrir de las instantáneas, de la prosa.

Tampoco olvidemos el teatro, sin embargo, y menos en una obra de aliento trágico, vocación catártica y hombrías heroicas. Sender, como buen escritor, tiene la certeza de que la novela es el molde literario de la modernidad porque en ella cabe un todo indiferenciado, orgánico, aséptico a los géneros y al límite. Ahí se encontraba a gusto, a la espera de sus revelaciones, con esa señalada impaciencia ganglionar trasladada a su escritura y en la que el designio teatral condecía con el lírico, con el cronístico, y con la tendencia natural al símbolo, al emblema. No extraña que Sender gustase de recrear autos sacramentales en algunas de sus novelas o que muchos pasajes de apariencia surrealista afecten piezas alegóricas de significado un sí es no es gnóstico. Pero lo más revelador es la insistencia fatalista con la que persigue a sus personajes. Sí, los persigue el autor, porque estos héroes sin coturno no buscan, encuentran en un preparado literario muy exis-

tencialista. Al cabo es Sender quien se retrata, y por ello aquella impaciencia de la que hablábamos termina por maltratarlos y ubicarlos siempre en situaciones límite, entrando en situación, como afirmaba Saila. Acaban solos frente a un trastorno ganglionar, biológico y extremo; desnudos, hombres «sin careta», sin personalidad que les valga ante un suceso violento, de muerte y de carne. Es ese clímax del discurso que tanto gusta a los lectores de Sender, y al propio autor. El lugar trágico, el umbral del vacío, el sentido del retrato, del antecedente y la ocasión. De ahí el tono de inminencia profética, de hecatombe presentida, de ahí esa complacencia en el *dies irae* tan recursiva en la escritura senderiana.

Conviene matizar que cuando decimos impaciencia, impaciencia por las ocasiones, por la revelación mágica del sentido, señalamos un modo de escritura impulsivo, casi compulsivo, por el que el concatenado causal de los acontecimientos va perdiendo paulatinamente su sentido (mediante el trufado, aquí y allá, de claves), se convierte en absurdo, en favor del sentido auténtico, el de la hombría climática del héroe (y del literato). Sender consigue este asombroso efecto acudiendo a lo casual, a esa incongruencia que agradaba sobremanera al novelista en cuanto «apelación al milagro», según certificó en *La Esfera*. El azul inefable es lo que importa, lo que es, el vacío donde se instala el sentido. El antecedente, la ocasión, acaba siendo el sinsentido. Para la intelección de esta calidad basta una ojeada a los cuadros que pintó Sender. De valor técnico escaso, pero muy reveladores, muestran encuentros casuales de figuras, amuletos, objetos emblemáticos que parecen volar incomunicados y aislados en un fondo impreciso, sin sombras, con luz de fondo en manchones de color, preferentemente azul. Con las imágenes migratorias de la poesía de Sender sucede lo propio; de carácter altamente irracional, son imágenes de efecto *shocking*, muebles incongruentes que decoran el vacío. A través de aquellos cromatismos, por medio de estos proverbios salmodiados, se formula una inquietud de la perplejidad, näive, primitiva, cargada de sentido simbólico.

En las obras literarias senderianas, e incidiendo en aquella maestría de combinación de crónica y metáfora, el obsesivo simbolismo queda plasmado desde la misma cubierta. Y es que resulta sencillo reparar en la hermosura poética y connotativa de todos los títulos de novelas, ensayos, teatro y poesía. Sintagmas felices, contundentes en ocasiones, que dicen mucho de la capacidad sintética del autor tanto como adelantan la vocación de epítome de su escritura. Emparentado con tal inclinación está el designio antonomásico mediante el cual el retratarse pasaba a ser un bautizo problemático y genérico del hombre, de su hombría. Antonomasia pretende ser Viance, Saila (el *alias* de Sender en algunos artículos de guerra), incluso el

envés de Morel, pero señaladamente ese otro, nuevo *alias*, el mismo Pepe Garcés de la *Crónica del alba*. De los personajes femeninos, otro tanto: el haz eterno de la Eva primitiva.

Belardo en su jardín, Teresa en sus moradas, Sender en su lugar: es curioso cómo todos aquellos clásicos que han hecho de su vida su literatura (y viceversa), que han traducido a discurso o emblema su existencia, terminan siempre reescribiéndose. En el caso de los clásicos modernistas, hablamos de obras en marcha, de un desfonde reiterativo de lo que Gómez de la Serna llamaba *submarinidad* de lo humano, lo abismal inconsciente de Saila, una especie de animalidad de fondo, a lo Juan Ramón. Quizá por esta razón apreciamos la labor interpretativa de aquellos exégetas de lo senderiano que han aspirado a soluciones explicativas convincentes y sintéticas, acordes a la ambición universal, mítica, de su escritura. En la obra en marcha, de circularidad espiraloide y recurrente, hablar de un «primer Sender» o de un segundo y tercero, es desnaturalizar un tejido que se entiende vivo y ajeno a cortes de anodinos *post hoc, propter hoc*. A lo menos parece un despropósito en una obra de reescritura biológica, memoriosa, carente, por lo demás, de escepticismo.

En estos campos de la interpretación háblese, con mayor tino, de biopsia o incluso de biorritmos, de leves cambios de focalización cronística o mágica; también de distancias o cercanías respecto de la ocasión. De hecho, en la primera ocasión cierta de escritura, en *Imán*, los mejores críticos de la obra senderiana han sabido ver hasta qué punto el literato se retrató de cuerpo eterno y sin sombras. A más de un lustro del desastre de Annual, *Imán* (1930) no puede ser sólo el episodio nacional, la novela de la guerra norteafricana. Un lector avisado sabe que *Imán* es la novela de Viance o, mejor todavía, una crónica marroquí con clave universal. Sobre las contigüidades de campamentos, trincheras y hambre se instala el vacío del protagonista, el retrato de un viaje al fondo del sentido ganglionar de la existencia. Los momentos de la huida vertiginosa del fugitivo Viance se retratan con esa *sagesse* senderiana por la que espacios muy abiertos o muy cerrados enmarcan la orfandad cultural, personal, del protagonista. Sender transmitió una y otra vez bien esa agorafilia, bien esa agorafobia del retrato inquietante. No hay más que pensar en Chagall, en de Chirico, en el mismo Picasso. Es la claustrofobia de la trinchera/sepultura, el encanto metafísico del desierto monocolor e ilimitado, pero también el estado de sitio cartagenero, el fanal artificioso de la habitación de Míster Witt, de Ignacio Morel, el *huis clos* del barco de *La Esfera*, del palacete de *El Rey y la Reina*.

Que en los años treinta Sender, y otros muchos, vivieron la certeza de que había ocasión para un sentido colectivo, para una proclamación de la humanidad ante lo que se sentía como decadencia de Occidente, es algo incuestionable. Pero de ahí a pensar que la escritura senderiana, por utilizar lápiz de trazo rojo y negro, es sustancialmente diferente de la del segundo Sender, parece temerario. El designio político de su literatura quizá se entienda de manera más cabal al cotejarla con el propósito cultural biodegradador (del falso idealismo burgués) que indicia la afición por el arte primitivo, antropológica y biológicamente primitivo, que por aquellos años encandiló a las oleadas vanguardistas. Crónicas –y algo, siempre algo más– son *O.P.* (1931) o *Siete domingos rojos* (1932), pero no olvidemos que el sabio reportaje –que también lo es– de *La noche de las cien cabezas* (1934), termina con la erección de un dolmen originario como afirmación del nuevo hombre. El libro de 1934 es quizá de los más deliciosos del autor de *Mosén Millán*. Retablo social extremado, auto, sueño apocalíptico y quevedesco, está ideado desde un fondo similar que esa fábula recordada en *La Esfera* por la que se ideaba una alegoría de cadáveres lanzados al agua y que conversaban, en su submarinidad inversa, boca abajo, de los sucesos más incongruentes. El desheredado y solitario Evaristo encuentra su «lugar en el mundo» a su muerte, que precede a la hecatombe (las etimológicas cien cabezas bovinas sacrificiales) redentora. Sender se solaza en presentar esas cabezas, emblemas de la mixtificación de la personalidad, trufando el reportaje contemporáneo, muy de actualidad de gacetilla en ocasiones, de «objetos y cosas divertidas y cómicas», como la imagen de un preservativo señalando páginas del Kempis. «Besos de mariposa» y otra serie de metáforas del encuentro casual de verbos y proverbios enmarcan la búsqueda de una nueva privacidad del hombre, unas nuevas moradas teresianas ajenas a lo que se entiende por máscara civilizadora burguesa. «¡Ojo al secreto!», clama una de las *talking heads* de la novela, anticipando el título del drama en un acto de 1935; esa misma cabeza de crítico de arte que, muy reveladoramente, afirma que «son pocos los hombres que viven sin el pequeño talismán escondido». El amuleto del arte primitivo, la llave, el secreto, la obsesión mágica del Sender narrador, del Sender poeta, del Sender pintor.

Incluso en una novela de hechura tradicional, a veces folletinesca, voluntariamente barojiana en muchos de sus ingredientes, como cumplía para obtener el Premio Nacional de Literatura, incluso en *Mister Witt en el cantón* se detectan todas las recurrencias del contumaz Sender. Tal vez porque a través de esta aparente armazón de novela tradicional se critica la decadencia, la crisis del modelo *gentleman* occidental, del héroe burgués, el de

Carlyle, el de Emerson, el victoriano y civilizado. Pasará otro tanto años después, con *En la vida de Ignacio Morel* (1969). No faltan en *Mister Witt* los amuletos simbólicos, como ese exvoto de la hombría que figura la venda ensangrentada encerrada en un reverenciable fanal, las imágenes chocantes, como los «barcos [que] son como los fetos de los niños que no pudieron crecer». Un Míster Witt culpable también sufre la situación límite, y su equilibrio de *gentleman* impasible ante un exterior que domina y un *intérieur* civilizado y fiel, también se hace añicos en el presentimiento del vacío. Es la autenticidad de la subconsciencia ganglionar lo que va ganando enteros conforme va trazando, a regañadientes civilizados, su privado viaje solitario y trágico en el cerrado espacio del cantón cartagenero. La dificultad, la inutilidad última de la huida fuera de la escarpada orografía murciana, atrapa a todos los personajes hasta el final absoluto del enunciado novelesco.

Y la guerra, la geografía española atrapó al mismo Ramón J. Sender. Como bien dice en el *Ignacio Morel*, la guerra «es la quiebra de lo humano», lo que a efectos de escritura significaba que el mismo Sender hubo de vivir el clímax ganglionar y apocalíptico, la ocasión de revivir la ocasión del vacío de una manera culpable y privada. Nace un nuevo retrato, nace *el* otro, Saila, y con él el ciclo de novelas senderianas tradicionalmente más consideradas por su carga alegórica. Ahora Sender se retrata muy cerca del objetivo fotográfico. Con su propia soledad a las espaldas, comienza a funcionar la memoria migratoria, el espacio agorafóbico o agorafílico total en cuanto fagocitador del enunciado al completo. Por lo demás, el cauce del caudal de escritura es el mismo, y así lo señala *El lugar del hombre* (1939), luego trocado su título por el más feliz y menos grandilocuente de *El lugar de un hombre* (1958). El exilio es el nuevo lugar de la escritura, el vacío que va a amueblarse con la memoria de una España esencial, de una América de encuentros incongruentes. Simpatiza con el campesino bárbaro, con el *centauro morente* a lo de Chirico, con el ibero del dolmen y la Dama de Elche en su espacio infinito y ajeno a la civilización falsificadora. Él mismo gustaba de calificarse a sí mismo de campesino aragonés, de almogávar de *politeia* bárbara. Era una invención más, pero extremadamente hermosa a la hora de fabular con sentido universal el vacío que da la ocasión croniquera del crimen de Cuenca. A este suceso vuelve en 1939 con un propósito parabólico, de indagación recurrente en lo humano.

Saila, el otro en fuga, protagoniza el *Proverbio de la muerte* (1939), luego reescrito como *La Esfera* (1947; edición definitiva, 1969). Ignoro cuál sea la vigencia de ese existencialismo que dio cuenta del desvarío de toda una civilización ruinosa; no sé si hoy se lee muy a gusto *La peste* o se

ve sin bostezos *El ángel exterminador*; más allá de modas, no obstante, el *Proverbio*, la *Esfera*, han de quedar como de lo más logrado de entre estos signos de aquellos tiempos. En todo caso, es indicio inequívoco de una continuidad orgánica en la evolución de las ideas estéticas en la transición de los años treinta al compacto tranco común de los cuarenta y cincuenta. Ocurre que *La Esfera* es voluntariamente densa, asfixiante, existencialista, con pocos resquicios para nada, y menos para la enunciación afable. Se lee como alegoría del exilio nacional, de la inútil fuga universal y de la alienación (*alias*) personal. En sus páginas, es esto último lo que nos interesa: la nueva formulación del vacío ante la carencia de una circunstancia cercana y digna de crónica reporteril. Y para estos fines *La Esfera* es explícita, tal vez demasiado explícita y apodíctica. Hay mucha clave y bastante afinidad que presagia títulos y obsesiones. Así, al poco del inicio de la novela (proceso, interrogatorio abismal del autor con su otro del retrato y las cabezas de la memoria), el lector disfruta con esta declaración de principios de escritura: «Encontraba en su recuerdo árboles, ríos, montañas, entre ellos un sonido de esquila y un rostro, un rostro que se parecía quizá al suyo. Su recuerdo era una masa confusa con imágenes mal dibujadas, como en los cuadros bizantinos. Saila andaba, repitiéndose: 'Alienado'».

En adelante (pero, de suyo, desde la mismísima *Imán*), la escritura de Sender discurrirá en las formas del vacío del recuerdo, repitiéndose, «alienada». Que en ocasiones parezca transitar por el vacío mítico e incongruente de una América idealizada, precolombina y mágica, en un paraje inquieto que en verdad es memoria y recuerdo del encanto de las llanuras y montañas aragonesas, que en otras lo haga en un falso pretérito perfecto de novelas históricas, no es sino aquello, apariencia, crónica metonímica diferente con idéntico fondo sentimental. Es la propia «masa confusa» de imágenes como en los cuadros bizantinos. Las formas esféricas del vacío se impondrán a la narración de acontecimientos, la luz del retrato sin sombras será, como recuerda Saila, «luz zodiacal» que parece dar sentido al encuentro casual de personajes y acontecimientos predestinados a la ocasión ganglionar.

Saila recuerda que «La vida tenía un nombre –su verdadero nombre– y yo lo sabía a los diez años, pero lo he olvidado». Como cumplía recordar y reescribir la infancia y su vacío inocente, Sender escribe su más hermosa crónica explícitamente autobiográfica (pero repleta de invención, como se debe en un retrato «sin sombras») a partir de 1942. Son los libros de la *Crónica del alba* tal vez el ciclo más apreciado por el relajamiento de la tensión existencialista en favor de una complicidad *naïf*, candorosa, con el lector universal. Una efectividad narrativa sin tacha se observa también en

Mosén Millán (1953), antecedente textual del afamado *Réquiem por un campesino español* (1961). Es más que posible que la perseverancia de fondo memorioso alcanzase este grado de perfección literaria menos explícito que en otras narraciones contemporáneas por trasladar Sender el recuerdo y la culpabilidad al magín del cura, a una persona diferenciada del esperable protagonista campesino, inocente bárbaro y dolménico.

Como una variante de dólmenes prehistóricos entendió los amuletos y figuras religiosas de la América antes de Colón. Simpatizó con ellos según su memoria, y una hermosa inquietud agorafílica parecía desprenderse naturalmente de la visión del desierto y las extensiones ilimitadas de California o Nuevo México. Llaves y secretos mágicos poblaron estos parajes sospechosamente memoriosos e intemporales en las situaciones *shocking* del *Epitalamio del prieto Trinidad* (1942), de *Mexicayotl* (1940). Lo más natural, sin embargo, es que el trazado del imaginario americano y el de lo histórico se confundiesen en los delirios y ocasiones de *Hernán Cortés* (1940), *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964) o incluso de *El bandido adolescente* (1965). En punto a las novelas históricas destaca *Bizancio* por su extensión torrencial y como joyel de perlas de escritura realmente atractivas. Los esperados bárbaros aragoneses caen sobre la decadente Bizancio como tromba incongruente con la personalidad conspiradora y civilizada de la corte de Constantinopla. El resultado, un cuadro bizantino surrealista y alegórico, donde destaca la luz de la princesa María y su lenguaje irracional y profético, de eterno femenino ganglionar. En sustancia es el mismo que el de *La noche de las cien cabezas*, el que no dice la Milagritos de *Míster Witt en el cantón*, el mismo que se descodifica en los cuadros de Sender. Como muestra el botón de esa imagen de la mariposa blanca posada en el coxis de un esqueleto. Hay muchas más, sin embargo; tantas como para dar y tomar interpretaciones intertextuales de hondo calado, esféricas en el caso de Sender: «La princesa decía que recordaba los días de su infancia -de la infancia suya y de la de él- como glóbulos de luz, de luz melada conservada en ampollas». Y es que con el fin de conservar el aliento del *secretum*, del más allá, del vacío, Sender supo elaborar una isotopía de la incongruencia, la espera, en un tiempo que ya no era el suyo, de la recurrente y «hermosa hecatombe», como indicaba el príncipe Miguel de *Bizancio*.

La monotonía subyacente a una obra en marcha así concebida, la de un solitario en un tiempo y un lugar que no eran suyos, salvo dentro de los márgenes de la escritura y sus proyecciones, termina por convertir en evidencia que las producciones del Sender de los sesenta en adelante no son sino variaciones de una misma melodía obsesiva. La grafomanía devino en

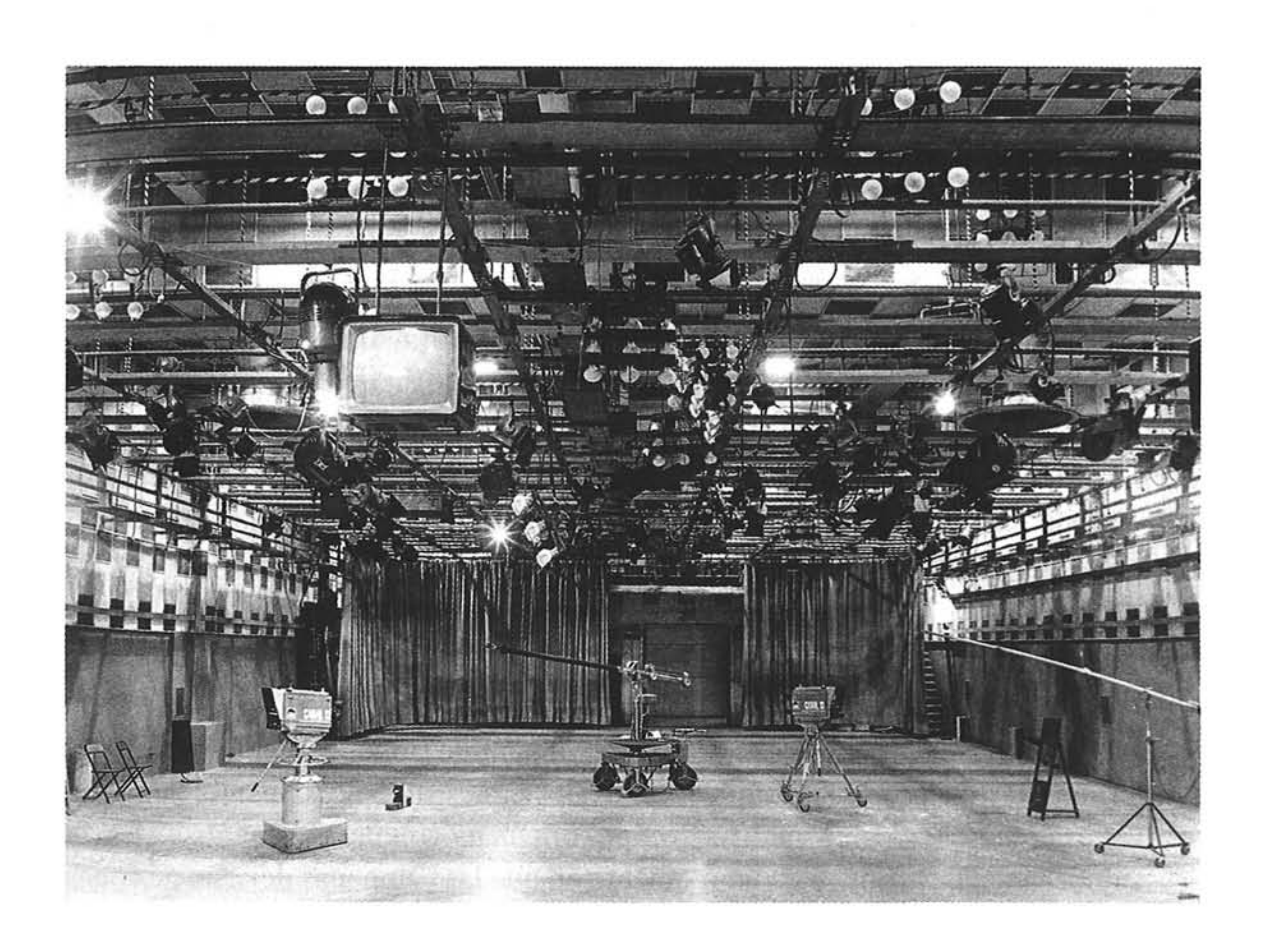
crisis de crecimiento, y Sender hubo de parar en el mismo estado complaciente y conservador de sí mismo, de su marca y de sus retratos, que había criticado tibiamente en Baroja. Tibiamente decimos, porque Sender intuyó siempre que su escritura partía de un fondo paralelo al del escritor vasco, que tenía la misma contumacia, parecidos «lirismos» y «perplejidades» y no dejaba de ser un intento «de amueblar el vacío» sugerente y bello. Hay un agotamiento del fondo sentimental, una decadencia en la invención de ocasiones propicias.

Tal que Lope, tal que Baroja, Sender tuvo su ciclo *de senectute*, tiempo de recopilación monumental, de libro armilar, de álbum, de vocación por agrupar simbólicamente la obra en marcha bajo signos «zodiacales», de recuento de lo recontado. La divagación narrativa pasa a ensayos donde se ajustan cuentas –sin resentimiento y extrema lucidez– con determinadas afinidades electivas, sean literarias (*Examen de ingenios* –1961–, *Valle Inclán y la dificultad de la tragedia* –1965–), pictóricas (*Ver y no ver*), o de tradición místico-religiosa (*Ensayos sobre el infringimiento cristiano*, 1967). Sender se muestra diestro, ya no sólo con la metáfora y la metonimia, sino también con el particular entimema del ensayo libre. En realidad, el juego intrahistórico con la tradición, con aquella España eterna del exilio cuya caricatura puede verse en *La librería de Arana* de Otaola, había comenzado antes, en parte alentada por los nuevos conocimientos que Sender adquirió como profesor de literatura española. Es una *private tradition* con la que se juega a placer. Así en *Las gallinas de Cervantes y otras narraciones parabólicas* (1967), así en *Don Juan en la mancebía: drama litúrgico en cuatro actos* (1968), así, señaladamente, en las *Tres novelas teresianas* (1967). Partía esta última de una biografía biologista, *El Verbo se hizo sexo* (1931) buscadora de un destino y una caracteriologías típicas de las biografías de los veinte y treinta, pero Sender la reescribió con sus claves, permitiendo la entrada de los espectros intrahistóricos de un Quijote o un Lope de Vega, incrustando los habituales autos alegóricos, releyendo su peregrino carácter religioso, brujeril, místico, ateo «en el nombre de Dios» (singular afirmación del prólogo a la edición en la *Obra Completa* de Destino que recuerda a «por la gracia de Dios» de Buñuel), incidiendo en la ocasión del vacío onírico, en la esfera y en su cromatismo de luz simbólica:

> La enferma veía cosas extrañas, cuyo sentido no entendía. Con los ojos cerrados veía dos esferas que se movían en el espacio, lentamente, llenas de luz. Una era de luz malva. Se aproximaban, volvían a separarse. En la noche del tercer día y en un momento en que las campanas dejaron de sonar

> se confundieron las esferas y se formó un enorme globo de luz solar. Una voz decía a Teresa desde algún lugar que aquellos eran símbolos de eternidad, y Teresa pensaba que eran cosas mágicas que hacían la morisca y su prima Irene, en el solanar.

Los amantes de la psicodelia más lisérgica de seguro que leerían con gran placer, por aquellos sesenta y setenta, estas indagaciones en lo alucinado, en el vacío simbólico de solanares y lucernarios. Sender pudo mostrar por entonces su afición a soltar lastre de la crónica, a despegarse del pie de la letra para inventar libérrima, arbitrariamente. Encerró su lugar, su biblioteca, memoria y taller visceral de escritura en el espacio fantástico de esa monumental fábula llamada *Monte Odina* (1980), testamento literario de un modo de escribir, de una memoria fatigada, de un huerto deshecho, pero ante todo de un *Tomé de Burguillos* irónico y afable que confiesa que ha vivido y escrito en su lugar, en aquel «mundo mágico» que le bastaba a Saila. Quien lee *Monte Odina* reconoce que la vida de Sender fue su escritura, ocasión de un vacío amueblado a su gusto y, lo que realmente importa para un clásico, a gusto de la multitud de lectores que todavía saborean los sucesivos fotogramas de aquel hombre que se retrató con frecuencia.



Marta Jara, una mujer chilena, mi madre*

Pablo Longone

No es fácil presentar a un público europeo una escritora casi desconocida como Marta Jara que, sin embargo, figura en su país en todas las antologías escolares y literarias como imagen emblemática y representativa, aun en su atipicidad, de las corrientes literarias del Chile moderno. Y esto resulta aún menos fácil para mí, su hijo, después de quince años de alejamiento forzado de Chile, de las raíces humanas y existenciales, de las propias raíces culturales. Sé que, en estas condiciones, los recuerdos, en especial si son lejanos e infantiles, tienden a perderse en la mitología. Intentaré por eso ser lo más objetivo posible y atenerme escrupulosamente a los hechos, reprimiendo todo impulso de idealizar al personaje que, por su intrínseca literariedad, fue esa especie de Artaud sudamericano, Marta Jara, mi madre.

Marta Jara nació el 18 de mayo de 1919 en Talca, una pequeña ciudad agrícola del sur de Chile. Sus padres fueron don José del Carmen Jara y Letelier, un latifundista propietario de casi todos los molinos de la región, y doña Erna Clara Ingeborg Hantke Jorgensen, una danesa, pianista. Fue una suerte que esa niña naciera rica, porque en aquella época la miseria, la sumisión y el temor eran el pan de cada día para el campesino chileno, mientras que el pan, el verdadero, se hacía en los molinos de don José del Carmen, y para comerlo se debía sudar de sol a sombra. A don José del Carmen le gustaba jactarse de descender del pirata Letelier quien, habiendo naufragado frente a las costas chilenas a fines del siglo pasado, decidió colgar la espada y poner fin a su carrera en ese país, emprendiendo hasta su muerte una respetada y honrosa vida de comerciante en el puerto de Talcahuano.

Mi deber de cronista me impone decir que jamás hubo pruebas ciertas de esa descendencia pero que, por el contrario, quedó comprobado que don

* *Las páginas que siguen fueron escritas por Pablo Riccardo Longone Jara, único hijo de Marta Jara, en 1989, cuando vivía en Valle del Gato, Galicia. Tras la muerte de Pablo, en 1991, su hermano de padre, Giuliano, encontró entre sus papeles las notas que constituyen este testimonio. La traducción es de Susana Parodi.*

José del Carmen fue un óptimo hombre de negocios, que ya a los treinta años había erigido un modesto imperio con el comercio de cereales. En una pequeña ciudad comercial como Talca, el dinero en el banco, las toneladas de grano y de harina en los silos, y el ser propietario de un coche con *chauffeur*, le permitió pedir y obtener la mano de una jovencita de dieciséis años, rubia y de ojos azules, cuyos padres habían emigrado de Copenhague, con todo el prestigio cultural que eso podía comportar en un país del tercer mundo.

Esta jovencita, Erna –a la que conocí sólo medio siglo después, cuando ya tenía el cabello blanco y para mí era «abuelita»– era tan bella y tocaba tan bien el piano que su casa siempre estaba asediada por enjambres de pretendientes. La llamaban la Greta Garbo del Sur. Le tocó a don José del Carmen recoger esa flor, tal vez por su fascinación de pirata o por su cuenta en el banco, o probablemente por la afortunada combinación de ambos elementos. Por lo que sé, hasta el día de su muerte, el 6 de marzo de 1966, doña Erna siempre habló de él con los ojos húmedos, y en sus recuerdos evocaba algo que oscilaba entre Alejandro Magno y una especie de Byron inocente. De este modo, Marta creció en esta aristocracia de un país que era una perdida provincia del mundo. Se crió junto a tres hermanos: Renato, el mayor, Álvaro y Hernán, menores que ella. Podemos suponer una infancia feliz y sin mayores tropiezos.

En la novela inédita *Un sueño en otro sueño*, Marta cuenta su infancia, habla de su padre y describe, entre otras cosas, un episodio que perdurará en su memoria por toda la vida: los trabajadores desocupados –eran los años de la «Gran crisis» del 29– que acampaban delante del portón de la casa Jara y que esperaban que doña Erna saliera con grandes ollas de porotos y lentejas, que se distribuían entre aquellos que habían estado esperando más tiempo. Sí, Marta tuvo la gran suerte de nacer en esa familia, y con el producto de la harina de don José aprendió a leer y escribir en un país de analfabetos, y desarrolló armónicamente su cuerpo en una tierra de raquíticos y de tísicos.

En los largos meses que pasaba con la familia en la casa de verano, aprendió a conocer los bosques de la cordillera del Sur, la densa vegetación, los árboles milenarios, ciervos, osos, acantilados y aguas cristalinas, vagando por lugares en los que a menudo era la primera presencia humana. Don José salió bien parado de la crisis, incluso se enriqueció aún más; también durante las épocas de carestía se come pan, más bien sólo pan, y decidió que había llegado el momento de transferir la familia a la «gran capital», Santiago. Allí Marta terminó sus estudios hacia 1937 y, puesto que era joven, bella y rica, decidieron presentarla en sociedad.

Fue durante uno de estos bailes –tenía veinte años– cuando conoció al primero y tal vez único amor de su vida: César Cordobés, cadete de la Escuela de Aviación, descendiente de una antigua familia andaluza. Entre Marta y César se produjo lo que en química se llama un fenómeno de combustión/explosión por simpatía. Era el alba de la segunda guerra mundial. En Chile, las escuelas militares tenían instructores alemanes y la aviación hacía alarde de sus primeros Focke-Wulf, Stukas, Junkers y Iu-88. Y precisamente en un Stuka volaba el novio de Marta.

Pasaron tres años de felicidad y también la familia estaba contenta con esta unión. César había ascendido a teniente de caza y Marta era una joven muy deportiva. El tiempo transcurría lentamente en la casa de Santa Mónica y el último suceso de cierto relieve había sido la adquisición de un carísimo Daimler-Benz y de un gran piano de cola en el que, cada sábado, doña Erna tocaba Schumann y Chopin para la buena sociedad de Santiago.

Marta y César organizaban excursiones a la montaña con la tienda. Iban a Vilches a cazar guanacos con el Winchester y una Eibar 12; iban a las laderas del Aconcagua, a las playas de Concón y de Maitencillos, en aquel tiempo todavía salvajes, limpias, sin refinerías de petróleo ni campos de concentración como más tarde.

En la mochila llevaban siempre una Colt 45 de la Marina, que luego acompañaría a Marta toda su vida, casi como un mágico y evocador amuleto. Un día, César participó en un ejercicio: debía demostrar a los instructores alemanes que hasta un chileno podía pilotar un Stuka. Pero es evidente que no debía ser así, porque tras pocas vueltas se estrelló contra el suelo, y del único amor de Marta no se encontraron ni los huesos. Esta muerte marcó profundamente a Marta; representó un viraje fundamental para la futura escritora, que lo narrará más tarde en *Un sueño en otro sueño*. Marta tenía los más hermosos cabellos rubios de Santiago: se los cortó al ras, se vistió de hombre y se marchó sin saludar a nadie.

Se fue a Melipilla, que en araucano significa la tierra de los cuatro demonios. Allí conocía a una familia de latifundistas, los Camus, propietarios de enormes extensiones de forrajes, viñas, huertos y grandes criaderos de caballos, todo en las laderas de la montaña El Cóndor, cerca de la mítica y minúscula región de Alhué. Era muy amiga de Rosario, la hija del latifundista, quien intercedió para que Marta, que entonces parecía más un hombre, pudiese dedicarse a la cría de caballos, a la vigilancia de los campos y al cuidado de los huertos y viñas.

Rosario Camus siguió siendo para mí, veinte años después, la tía Charo, y Melipilla, El Cóndor, el Membrillo, la tierra donde aprendí a andar a caballo, a disparar un fusil y donde por primera vez conocí el amor. Meli-

pilla será el ambiente de muchos relatos de Marta. Precisamente, de la experiencia como «capataz» de El Cóndor, nació su primer libro de cuentos, *El vaquero de Dios*.

Los años que pasó en El Cóndor criando caballos y atendiendo la tierra, viviendo por completo como un «gaucho», la transformaron tan profundamente que cuando un día, entreverada con sus trabajadores, regresó a Santiago para vender vacas, tordos y caballos en la Feria del Ganado, ninguno de sus antiguos amigos de la buena sociedad la reconoció.

Pero tal vez muchos de los «gauchos» que se levantaban con ella cada día al alba para marcar el ganado, cercar campos o desviar cursos de agua, jamás habrían imaginado que el delicado efebo que los comandaba era en realidad una mujer. En los ratos libres se aislaba de los demás, sumiéndose en un obstinado mutismo; jamás comunicó con su familia. Fueron tiempos de gran soledad y de mucho alcohol. Pero un día, Floridor Camus, hermano de Rosario, fue a vivir a El Cóndor y poco tardó en descubrir que el capataz era una mujer. Fue gracias a él que Marta recuperó su femineidad. Pero un destino trágico habría de marcar su existencia. Cierto día, al atravesar el río Maipo, mientras conducían un rebaño hacia Alhué, Floridor cayó del caballo y murió ahogado.

Marta volvió a huir, igual que el Franz Tunda de Roth y regresó a Santiago. Como una especie de hijo pródigo se presentó a la puerta de la gran casa de Santa Mónica, con la cabeza rasurada, vestida como un guaso, con poncho y botas, cubierta de polvo. Tampoco en esta casa el tiempo había pasado sin dejar huellas: don José del Carmen estaba muy enfermo y doña Erna, encerrada en su nostalgia por la carrera de concertista que no había tenido, bebía más vino tinto que agua y había dejado el piano por la mesa de juego.

Otra novedad era que el hermano mayor, Renato, sacando provecho de la debilidad de doña Erna y del estado de postración de don José, se había convertido en único heredero de la fortuna de los Letelier, en perjuicio de los demás hermanos. Renato será el único de la familia que tomará partido por Pinochet; al menos, ésta es la versión transmitida en la familia, pero también era *vox populi*. Álvaro, el menor, se había afiliado al Partido Comunista, y el otro hermano, Hernán, estaba empleado en no sé qué oficio. Pero, por suerte, también estaba el tío Aníbal, embajador de Chile en Washington, director del periódico *Última hora* y de varias otras publicaciones, que leyó los manuscritos de Marta y la alentó a continuar, la estimuló para que reescribiera, puliera, y le prometió editar sus escritos.

Corría 1945; el retoque del manuscrito duró hasta 1949, fecha de la publicación de *El vaquero de Dios*. La segunda guerra mundial ya era un recuer-

do. En Madrid habían muerto los sueños de la República, y entre los exiliados derrotados que tras años de prisión franquista desembarcaron en Valparaíso de la mítica nave *Winnipeg* –un viaje que el Partido Comunista Chileno había organizado para salvar a un millar de republicanos– estaba también Víctor Rey, proveniente de Cataluña. Había logrado embarcar gracias a la ayuda de Pablo Neruda.

Ignoro cómo se conocieron Víctor y Marta; de todos modos, este ingeniero «de altos ojos», como lo definió Neruda en el *Canto general*, se convirtió en su marido. No fue un matrimonio feliz. Por su trabajo, Rey estaba continuamente de viaje, largas ausencias durante las cuales Marta permanecía sola en Santiago. Encerrada en casa, se dedicaba a la reescritura de *El vaquero de Dios*.

En aquellos años trabó una gran amistad con Pablo Neruda y su esposa, Delia del Carril, y quizás ésta fue una de las causas de su acercamiento al Partido Comunista, al cual sin embargo nunca se afilió. Durante toda su vida, Neruda será para Marta no sólo el gran poeta sino también un maestro y un segundo padre. Fue él quien hizo descubrir a aquella joven educada según los principios de la «buena sociedad de Santiago» un mundo nuevo y diferente.

Los bosques, el agua de los ríos, las montañas que Marta siempre había amado, después de aquel encuentro se poblaron de humanidad, de leñadores, de pescadores que cotidianamente luchan por la sobrevivencia. De esta manera, el campo perdía los rasgos idílicos y bucólicos acreditados por la ideología de los latifundistas para transformarse en campo donde centenares y centenares de siervos de la gleba eran explotados por patrones feudales y obtusos que no vacilaban en imponer su voluntad a través del brazo armado de los carabineros. Y todo esto lo escribió Marta en *El vaquero de Dios*.

En 1948, el Frente Popular, la totalidad de la izquierda chilena incluido el Partido Comunista, ganaba las elecciones y subía al poder con el radical Gabriel González Videla. Pero poco después, González Videla, en un repentino viraje, bajo la violenta presión de los medios que representaba, puso al Partido Comunista fuera de la ley. Comenzó un período de terrible represión; se persigue a los militantes comunistas y muchos de ellos terminarán en campos de concentración y en prisiones. Para todos ellos, la clandestinidad. Neruda era buscado y logró escapar a las primeras redadas; también él se vio obligado a la clandestinidad. Una de las personas que acudieron en su ayuda fue Marta Jara. El matrimonio Jara-Rey, desde hacía tiempo en profunda crisis, se vio revitalizado por los intentos de procurar escondites y protección al poeta fugitivo. Neruda narra estos hechos en la sección «El fugitivo» del *Canto General*.

El primer escondite fue un apartamento en el centro de Santiago, pero al aumentar el peligro se vieron obligados a retirarse a zonas siempre más aisladas y alejadas. El último de los escondites fue una cabaña en la bellísima y desierta playa de Punta de Tralcas, en la que Marta y otros militantes escondieron a Neruda y a su mujer hasta que se hizo cargo de ellos otra célula del Partido Comunista, encargada de hacerlos pasar a la Argentina, tras un azaroso viaje por los Andes. De allí, Neruda y su esposa emigraron a Europa; Marta regresó una vez más a la casa paterna. Era el año 1948.

Don José del Carmen, el pirata, había muerto en 1946, dejando muy poco de la pasada riqueza, y lo que aún quedaba estaba en manos de Renato. En 1949, con la dedicatoria «A Pablo Neruda, desde su patria», la editorial Nacimiento publica la colección de cuentos *El vaquero de Dios*. Pero poco faltó para que aquella incauta y generosa dedicatoria la pusiera en la cárcel; Marta fue obligada a exiliarse. Partió para Europa.

En los primeros meses de 1949 llegó por primera vez al legendario golfo de Nápoles. En el barco, que había partido de Buenos Aires, Marta había trabado amistad con Carolina Longone, una joven napolitana que volvía a casa después de años de emigración. Una vez en Nápoles, Carolina le presentó a la familia Longone, en la que, bajo el dominio matriarcal de Serafina, la madre, vivían y se agitaban varias otras hijas y dos hijos. Durante el fascismo, esa casa había sido un centro de encuentro de intelectuales antifascistas, atraídos ya sea por las apasionantes discusiones culturales o por la bonitas hijas de Serafina. Uno de los hermanos de Carolina era Riccardo Longone, un periodista comunista, casado con una diputada del Partido Comunista Italiano.

Marta conoció a Riccardo, y lo conoció tan bien que nací yo, el único hijo de Marta, es decir, Pablo Riccardo Longone Jara (Pablo es, obviamente, un homenaje a Neruda). El viaje a Italia fue por cierto un período sereno, después de las terribles tensiones de la represión y la clandestinidad, como también del matrimonio con Rey, que se había derrumbado definitivamente tras el dolor por la muerte del muy querido don José y por la decadencia de doña Erna, casi un símbolo viviente de la ruina de la fortuna de los Letelier. En efecto, el viaje a Europa era también un intento de aligerarse de todo aquello, y los recorridos por Italia, junto al fascinante Riccardo –en los que descubrió Nápoles, Roma, Lucca, Florencia, Venecia–, pero también Francia, España e Inglaterra, debieron darle una gran sensación de libertad.

Después de un breve período en Nápoles, se transfirió a Roma, al «Albergo dei Portoghesi»; asimismo, presentada por Longone, comenzó

también a escribir colaboraciones para *Paese Sera*. Eran artículos sobre Neruda. Marta no sólo había sido su guardia personal sino también su secretaria que, entre otras cosas, había escrito a máquina el texto definitivo del *Canto general*, y con la cual mantenía una correspondencia constante. Pero también escribía sobre la situación chilena, sobre la represión anticomunista que aún se abatía contra la «patria de las tinieblas», como había escrito Neruda. Pero tras un año despreocupado, las crecientes dificultades económicas, el nacimiento del hijo y la angustiosa nostalgia por su tierra la convencieron de regresar a Chile. La ayudó su hermano Álvaro, a quien Marta en broma llamaba Karamazov. El 6 de noviembre de 1950 nació su hijo.

En estas circunstancias, la vuelta de Marta fue muy diferente de lo esperado: con un hijo de pocos meses y sin padre, una familia cada vez más disgregada, en un país oprimido. Doña Erna se conmovió a la vista del niño que así tuvo la suerte de crecer si ya no en el lujo, al menos en una noble decadencia. La gran casa que había recibido decenas de huéspedes entre familiares y sirvientes estaba ahora habitada por cuatro personas: la abuela, la madre, el hijo y una vieja criada, de nombre Ofelia.

Se inicia un período en que Marta se dedica a las ocupaciones más variadas. Entre otras, también trabajó para la EMELCO, una industria cinematográfica del Estado. En 1953 termina el largo relato «La camarera» y se lo envía a Ricardo Latcham, en aquella época el crítico chileno de más renombre, quien decide incluirlo en la *Antología del cuento hispanoamericano*.

En 1958, Salvador Allende se presenta por primera vez a las elecciones. Recuerdo a mi madre apuntando minuciosamente en cuadernos los resultados electorales, colegio por colegio. Allende perdió; resultó elegido el hijo de un ex-presidente conservador y muy conservador él mismo, Arturo Alessandri, descendiente de genoveses. No obstante, la ley de represión del Partido Comunista fue derogada. Neruda pudo regresar triunfalmente a su patria, y fue recibido con todos los honores. En esa ocasión, compró la casa de Isla Negra, muy cerca de los lugares en que Marta lo había escondido. Periódicamente éramos invitados a Isla Negra. Recuerdo que de niño me gustaba muchísimo jugar en el gran jardín que rodeaba la casa.

Marta había empezado un nuevo trabajo en la Caja de Empleados Particulares, una entidad burocrática estatal donde, según sus palabras, se «contaban cucharitas». Renato, el hermano mayor, decidió vender Santa Mónica. Como consecuencia de esta decisión, doña Erna terminó en un albergue cualquiera, el gran piano fue vendido, y mi madre y yo dimos en

una habitación amueblada. Como las desgracias nunca llegan solas, Marta se enfermó de nefritis, lo que la obligó a quedarse mucho tiempo en cama. Lo dedicó exclusivamente a escribir. Así nació «Surazo» y los relatos que lo acompañan, pero también narraciones inéditas como «El puntal» y «La vaca», poesías y una colección de cuentos infantiles. Asimismo, dos piezas de teatro que se han extraviado.

El período de enfermedad fue muy largo y su salario era recortado periódicamente según cálculos burocráticos; se llegó así a un punto en que logramos seguir adelante sólo gracias a las colectas de sus compañeros de trabajo. La enfermedad de Marta duró dos años; luego se recuperó y gracias a no sé qué fuerza interior recomenzó su antiguo trabajo.

Desgraciadamente, en este dramático trance, Neruda y el Partido Comunista brillaron por su ausencia. Finalmente, en 1962, un golpe de fortuna: Marta compró a un viejo ciego un billete de la lotería nacional y ganó un montón de dinero. Con esta cantidad pudimos cambiar de casa y comprar un coche, un Citroën del 52, de esos que pueden verse en ciertas películas francesas sobre la Resistencia. Estábamos orgullosos de él. Fuimos a vivir a Vicuña Mackenna 4, a cien metros del lugar en que había escondido a Neruda durante la represión.

En 1963 envió *Surazo* al concurso de la Sociedad de Escritores de Chile para el Premio Alerce. Por unanimidad fue declarada ganadora. En muy corto tiempo se agotaron la primera y la segunda edición. En el mismo año, *Surazo* fue elegido libro del año en Chile. Marta vivió un periodo de notoriedad, se convirtió en una escritora entrevistada por los periódicos, la radio y la televisión. Incluso Neruda se acordó de ella y le envió un telegrama que aún conservo. Mientras toda la prensa y la crítica reconocían en *Surazo* un ejemplo de literatura nacional chilena, el Partido Comunista se acordó de Marta para atacar el libro en el periódico *El siglo* por no armonizar con los cánones del realismo socialista y, por consiguiente, con la realidad nacional chilena. Yo tenía entonces trece años; diseñé la cubierta para la tercera edición de *Surazo* (Ediciones Zig-Zag). Recuerdo que en aquellos años ganaba algún dinero vendiendo diarios los domingos por la mañana en el mercado central de Santiago. La misma editorial Zig-Zag confió a Marta la tarea de lectora, lo que le permitió abandonar definitivamente el odiado trabajo de empleada. Declinó sin embargo la invitación de la Sociedad de Escritores (SECH) a asumir responsabilidades organizativas en la asociación, lo que fue interpretado como un gesto de soberbia que la privó de la simpatía de uno que otro demócrata progresista que malentendió su natural desamor por toda tarea oficial.

Pero Marta tenía otras cosas en que pensar. En efecto, había decidido dedicarse a los negocios: comenzó su actividad de taxista con la Citroën II que acababa de comprar.

Así, mientras sus escritos eran incorporados en la antología de la narrativa chilena editada por el Instituto de Literatura de la universidad, mientras eran traducidos a varias lenguas incluido el rumano, en 1966, en el Bucaresti Istitute de Leteraturya, Marta, la primera mujer taxista de Latinoamérica, recorría en su coche las calles de Santiago. Naturalmente, también ésta fue interpretada como una excentricidad; hasta fue entrevistada por la televisión como fenómeno extraño. En realidad, era un trabajo duro y peligroso. Llegaba a casa extenuada, sin la fuerza necesaria para ponerse a trabajar en la escritura, presa de mil temores en una ciudad violenta y machista como la Santiago de la época de Frei. Estuvo muy ceca de ella y la animó su amiga Violeta Parra.

El taxi no resultó suficiente para mantenernos y Marta empezó a trabajar también para la *Enciclopedia Chilena*. En aquel tiempo turbulento y de grandes pasiones políticas yo terminé en la cárcel por mi militancia en la Liga Espartaco, un grupo de extrema izquierda. Esto causó aun más escándalo del necesario. Un día, Marta enloqueció. En verdad, fue un proceso largo y tormentoso; desde hacía un tiempo su condición se había ido empeorando, y cada vez era más presa de sus obsesiones y sus fantasías; tal vez sería más apropiado hablar de delirios. Se había ido convenciendo de que se había urdido una conjura para robarle el pensamiento; se sentía constantemente espiada, perseguida por agentes secretos, interceptada. El «Gran Complot» habría sido organizado por la CIA que, para ese entonces, había sembrado todo el apartamento de micrófonos y grabadoras, con el fin de captar las ondas cerebrales y de debilitar su resistencia. Acosada por estas obsesiones, se encerraba a escribir en el baño de casa y, sentada en el inodoro, escribía a máquina sobre el lavarropas. Para protegerse, también se había hecho un casco destinado a impedir el robo del pensamiento. Lenta e inexorablemente había ido diseminando por la casa hilos y cintas que deberían delimitar los recorridos saneados, en los que era posible transitar sin peligro; todos debíamos desplazarnos a lo largo de estos senderos «cerebrales». Estaba convencida de vivir en la clandestinidad, quizá como en los años heroicos de la juventud.

Yo tenía entonces dieciocho años y un cuarto propio en el fondo de un corredor; a menudo dormía allí con mi compañera Eunice. No importa qué estuviéramos haciendo, en medio de la noche Marta entraba, se sentaba en

la cama e iniciaba larguísimas conversaciones; seguía hablando hasta el amanecer. Así ahuyentaba por algunas horas su soledad y sus fantasmas. Uno de los temas de estas largas discusiones nocturnas era la profecía que le había confiado su amiga Violeta Parra: un día había soñado que todo el pueblo chileno sería puesto en camino para una larga marcha militar. Esta ocurrencia había conmovido fuertemente la fantasía de Marta.

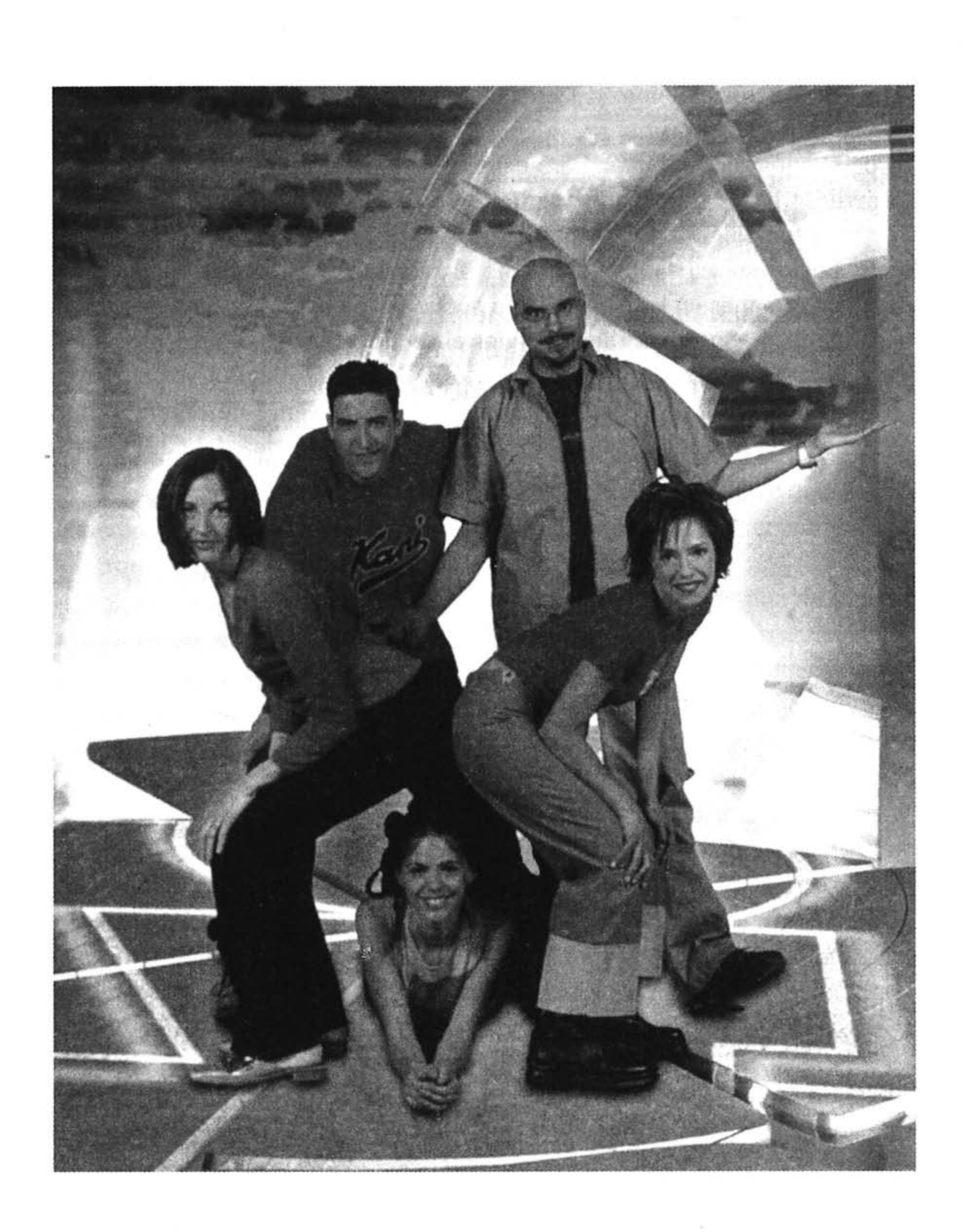
Una noche debía escribir a máquina la copia de un relato que quería enviar a un concurso literario. En la calle Vicuña Mackenna, un grupo de estudiantes achispados cantaban, reían y alborotaban demasiado como para que Marta pudiera concentrarse. Sin decir una palabra, Marta se puso de pie, tomó del fondo de un cajón donde estaba celosamente custodiada la vieja Colt 45 (de la Marina), recuerdo de su primer amor, se dirigió a la ventana e hizo cinco disparos; como aún tenía una vista excelente, cinco alborotadores quedaron heridos en el suelo.

El episodio de la Colt fue el último y más grave signo de una mente que estaba perdiendo progresivamente su equilibrio. Aunque parezca increíble, en todo este tiempo siguió conduciendo su taxi, hasta que un accidente dejó fuera de combate al viejo cochecito. Pero también continuaba escribiendo lo que nadie ha leído: *Un sueño en otro sueño*, el poema «Amerina» y los relatos «La monja» y «El álamo».

Después del episodio de los disparos, los sucesos se precipitaron, terminó en las páginas de todos los periódicos: la locura de la escritora. Fue internada durante seis meses en el manicomio de la Avenida La Paz. Estábamos en 1968. Yo era un activo dirigente estudiantil en la universidad, pero los periódicos me señalaban como «el hijo de la loca». Marta salió del manicomio completamente transformada y ya no estuvo en condiciones de escribir nada nuevo. Como después del accidente con el Citroën ya no tenía ningún medio de ganarse la vida, cerró la casa de Vicuña Mackenna y fue a reunirse conmigo en el Sur, cerca de Concepción, donde yo realizaba «tareas políticas» en las poblaciones indígenas. Se vino a vivir a la casa de campo que yo había organizado con María Elena, una india con la que acababa de casarme. Eran los años de la gran tristeza por la muerte del Che. Se adaptó completamente a esa vida elemental y sin muchas comodidades; en poco tiempo se convirtió en una especie de madre sabia para la pequeña comunidad de *hippies* y de *beatniks* fumadores de marihuana que se habían exiliado en aquella perdida región de Chile.

Recuerdo con gran emoción el día en que, cuando cumplí veinte años, me regaló tres hongos de psilocibina y un pedacito de peyote: «Ya eres grande –me dijo– busca tu puerta». Y aún la estoy buscando.

En 1970, con el lema «El socialismo con la democracia», el doctor Allende fue electo primer presidente de la Unidad Popular. Era una persona de buenos sentimientos, pero carecía de la menor percepción de cuanto pudiese haber de pérfido y cruel en el adversario; baste recordar que Pinochet fue elegido por él jefe de las fuerzas armadas. Marta era indiferente a estos sucesos, absolutamente indiferente. Ya no creía en la literatura, no creía más en la historia, sólo decía: «Si Salvador se equivoca, aquí pagan todos», y nos recordaba a todos el sueño de Violeta Parra, cien años de marchas militares. Por suerte para ella, Marta no llegó a ver el rostro de Pinochet. Al funeral de Marta asistieron los jóvenes de Santiago que reconocían en ella un ejemplo de vida, una voz auténtica del Chile libre. Murió en el mismo día y mes que Rimbaud.


Kani

BIBLIOTECA



BECKFORD'S ITALY & VATHEK
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
LOS ERUDITOS A LA VIOLETA
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
CAZOTTE
ROMANCERO GITANO
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO TOMO 2
LA LEYENDA DE ORO TOMO 3
Cancionero de baena
LIBROS DE CABALLERIAS

La Corona y sus foráneos*

Siempre resulta reconfortante la reedición de una obra historiográfica clásica. Este fenómeno, simple en su resultado pero complejo en su proceso, resulta un magnífico indicador del nivel de salubridad del que gozan las relaciones entre las instituciones y las empresas editoriales, y la producción en las ciencias sociales en general, máximo cuando, como es el caso, la reedición no obedece a ningún acontecimiento conmemorativo.

Indudablemente, cualquier reedición implica un cierto componente de desigualdad ya que, por cuestiones evidentes, el criterio utilizado resulta forzosamente discriminatorio y tiende a premiar a algunos autores y trabajos sobre otros que merecerían también reediciones o reimpresiones. Ahora bien, sin olvidar esta latente discriminación, esta vez estamos ante una elección excelente.

Varias son las razones que apuntalan el uso de este calificativo. La presente reedición, a cargo de la Agencia Española de Cooperación Internacional, retoma literalmente una anterior de 1970 limitada en su distribución por una impresión exigua. En principio, este desfase de cerca de veinte años entre ambas ediciones hace que se tenga que cambiar necesariamente la perspectiva desde la que acometemos la lectura del trabajo si no queremos caer en errores de apreciación. Una de las formas de evitarlos es la de no olvidar que este trabajo, en su primera edición, compartió anaqueles con realizaciones historiográficas confeccionadas desde un americanismo impregnado de visiones herederas de los años cincuenta que no siempre lograban compaginar en sus resultados la pluralidad y diversidad que se congregan en los procesos históricos de los actuales países y sociedades americanos.

De la misma forma que Gibson con su *The aztecs under Spanish rule: a history of the indians of the Valle of Mexico 1519-1810* logró que el mundo indígena colonial iniciara el largo camino para superar su pasividad en la historiografía, Mörner contribuyó a romper –a través de un trabajo excepcionalmente bien documentado y fruto de años de investigación–, con la anhelada y buscada imagen de una monolítica legislación indiana; un mecano perfecto al servicio de un ambicioso y calculado proyecto monárquico.

* *Magnus Mörner*, La Corona Española y los foráneos en los pueblos de indios de América, *Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), Madrid, 2001, 403 pp.*

En su lugar, a medida que nos adentramos en la obra, nos vamos introduciendo en las peculiaridades de una legislación contradictoria, cimentada en la tradición casuista del derecho propio de la época moderna. De igual modo, vamos percibiendo la evolución y los conflictos a la hora de conjugar la búsqueda del «buen ejemplo» con los deseos de «hispanizar» a los autóctonos. La solución fue, desde el punto de vista de la cosmovisión indiana, más profunda y perdurable que la mera legislación sobre la separación residencial que generó. Si bien es cierto que la abolición formal de dicha legislación resultó ser una consecuencia de los procesos de independencia, no podemos olvidar que, de manera informal, dicha «separación» entre los dos mundos ha llegado hasta nuestros días. «Policía» y «urbanidad» siguen siendo dos argumentos presentes en una parte de los actuales debates sobre nuestras sociedades multiculturales.

A través de sus páginas, la obra de Morner nos muestra cómo la diversidad regional y geográfica, además de las particularidades condicionantes del espacio y de las características de las diferentes sociedades americanas o indianas ocupaban un lugar y una atención destacados en la práctica legislativa. Así, frente a la rigidez conceptual de la América Hispánica manejada por el americanismo de la época, el científico sueco nos seduce con la idea –más apuntada que argumentada– de las Américas hispánicas, más flexible y abierta, lo que sin duda multiplicó y enriqueció los límites de explicación, análisis y comprensión en los que se movió la producción historiográfica posterior. De igual modo, la documentación de la abundante excepcionalidad «legislativa» –propia del pensamiento jurídico del momento– refuerza la sensación de flexibilidad y variedad más ajustada a la lógica histórica que a los clarividentes proyectos monárquicos propuestos por las corrientes historiográficas ya mencionadas.

El final del trayecto planteado por el autor nos coloca ante un objetivo sobradamente cumplido: mostrarnos la relación de las sociedades indianas con la Norma. Ahora bien, el recorrido propuesto hasta alcanzar esa meta nos permite obtener una más que aceptable panorámica de conjunto del sistema jurídico institucional implantado en la América Hispánica. Por lo menos en lo referente a la separación de los dos mundos, el autor efectúa un intenso recorrido por los distintos niveles administrativos relacionados con la aplicación legislativa. No resulta de menor importancia para la consecución de esa meta la consistencia y el aparato empírico proporcionado por Morner a la hora de fundamentar convenientemente ese aforismo común –tan habitual en los actuales trabajos americanistas– de *se acata*

pero no se cumple, pieza clave de toda la argumentación de la obra. Cierto es que se puede echar en falta el recurso a algunas de las fuentes y acervos documentales habitualmente utilizados que hubieran podido enriquecer y matizar el argumento central. Ahora bien, la visión de conjunto y los límites del trabajo que nos propone Mörner, –la totalidad de la América Hispánica–, junto a la extensión cronológica de tres siglos en la que se maneja, nos obliga a poner en cuarentena cualquier crítica en este sentido. Es, sin duda, más que aceptable el equilibrio entre las conclusiones y el material empírico primario que las sustenta.

De igual forma, hubiera sido deseable encontrarnos con una mayor sistematización y un mayor desarrollo cronológico de las evidentes fuerzas centralizadoras que el modelo económico colonial –en gran medida, también el postcolonial– ejercía sobre la distribución de la población y el refuerzo informal que suponía para el incumplimiento de las leyes de separación residencial. Una mayor profundización en este sentido, nos hubiera permitido encuadrar mejor algunas de las variables habituales en algunos de los conflictos indígenas contemporáneos en los que, en la base, nos encontramos con los resultados de haber mantenido históricamente una presión demográfica sobre un contexto de recursos escasos.

A pesar de lo anterior, son muchas las sugerencias que se desahogan en las diferentes etapas del recorrido por el que nos obliga a transitar el autor hasta llegar a mostrar el fracaso y las contradicciones en la aplicación de las leyes residenciales. Estamos rebasando, más que con creces, los niveles exigibles a una obra historiográfica: documentación, análisis, sugerencia y, especialmente, visión de conjunto, todos ellos argumentos más que suficientes para emplear el calificativo de excelencia.

Pedro Carreras López

América en los libros

Nocturno de Chile, *Roberto Bolaño, Anagrama, Barcelona, 2000, 150 pp.*

A la manera de Chesterton, que hizo de su personaje el padre Brown y de su extraña actividad religiosa detectivesca una fuente de aventuras prodigiosas de las que el sacerdote cándido y cegato salía siempre bien librado, amparado por el halo de impunidad de su desorientada apariencia, Roberto Bolaño crea en *Nocturno de Chile* una personalidad dual igualmente heteróclita y reveladora: el sacerdote Sebastián Urrutia Lacroix, mejor conocido en el ambiente literario chileno como el padre H. Ibacache, sacerdote del Opus Dei y, al mismo tiempo, destacado crítico literario de Chile que, al reunir en sí mismo las influyentes funciones eclesiásticas y el desinteresado oficio de las letras, nos deja conocer los hilos que se tejen entre la cultura, la religión y el poder, y la manera como esta soterrada madeja formó un tejido particularmente oscuro durante los años de la dictadura militar en el país austral.

Por medio del recurso del hombre anciano que rememora entre el sueño y el delirio los hechos de su vida mientras aguarda la muerte, Roberto Bolaño nos lleva a través de la vida de su personaje, a medias sacerdote y a medias literato, a presenciar las maniobras de un ser astuto, ambicioso y sagaz que, encubierto por su investidura eclesiástica, coloca su autoridad religiosa al servicio de un poder ilegítimo y criminal y, valiéndose de esa relación oscura, se involucra en los cenáculos culturales del país hasta llegar a convertirse, ante la desbandada de los intelectuales, en la principal autoridad literaria chilena durante los años de la dictadura.

Alejado en apariencia de las turbulencias políticas del país mientras lee a los clásicos en su retiro conventual, el padre H. Ibacache, que ha realizado un largo periplo por España y Europa alternando sus actividades literarias con el estudio de los métodos más eficaces de preservar las iglesias y los monumentos religiosos del deterioro causado por las cagadas de las palomas, y que ha remitido a las autoridades del país un detallado informe que aconseja a las parroquias el mantenimiento de halcones y pájaros de cetrería destinados al exterminio de esas mugrientas aves, es, en realidad, uno de los principales puntales del golpe militar chileno que ensangrentó el país a mediados de los

setenta y que, como se sabe, derivó en gran medida de las dictaduras europeas en general y del modelo franquista en particular.

Pero Sebastián Urrutia Lacroix, el sacerdote del Opus Dei que imparte clases de marxismo a la junta militar chilena para enseñar a sus miembros a impugnar esa «nefanda doctrina», o el padre H. Ibacache, que discute alegremente de arte y poesía con las nuevas generaciones de poetas chilenos mientras en el sótano de la casa en que se realizan las tertulias literarias de Santiago se tortura y ejecuta de manera sumaria a los enemigos del régimen, no son los únicos embozados en el baile de máscaras de un país en el que la sociedad entera parece haberse puesto de acuerdo para borrar sin riesgo y con presteza las lacras de un pasado vergonzoso. De ahí que la prosa de Bolaño hurgue en esa llama mal cubierta por la amnesia oficialmente decretada para drenar a plena luz sus purulencias y sus males.

Cargada de humor y de ironía, esta fábula, que encierra una lectura en clave de los años recientes de la dictadura militar chilena, es un ejemplo deslumbrante de la vigorosa capacidad imaginativa de la literatura hispanoamericana actual y de cómo sus ficciones permiten afirmar la soberanía individual y defender la memoria colectiva cuando ésta se encuentra amenazada.

La escritura de lo posible, *Remedios Mataix, Universidad de Lleida, Lleida, 2000, 336 pp.*

Aplicar métodos racionales a una obra poética densa y misteriosa que propone a cada instante una aprehensión de esencias por vías de lo mítico y lo esotérico en todas sus formas, es señalar los movimientos de una sinfonía global que se iluminan mutuamente y cuya interpretación melódica no puede realizarse sin la audición atenta de la totalidad de sus partes. Realizar este intento de desglosar un ritmo sin cercenar su melodía es la delicada tarea que, con rigor e imaginación, realiza Remedios Mataix en *La escritura de lo posible*, análisis crítico de la obra de José Lezama Lima que, sin pretender reducir a una definición concreta la síntesis alcanzada por el autor cubano, intenta develarla a través del sentido oculto que subyace en su exuberante creación poética.

Autor de una de las propuestas de creación e interpretación de la cultura cubana, americana y universal más sólidas y originales de nuestro siglo, la poesía de Lezama Lima, que se nutre de las fuentes más diversas e imprevisibles la China de las grandes dinastías y las figuras más sobresalientes de la modernidad, pasando por el *Popol Vuh*, Góngora, el Siglo de Oro, Juan Ramón Jiménez y María Zambrano, articuladas entre sí por la ense-

ñanza filosófica de Ortega y Gasset y por su fervor casi religioso por José Martí– busca resolver, con su poderosa síntesis mediterránea, la secular disyuntiva planteada entre la evasión purista o una participación directa en las circunstancias de su tiempo.

Convencida de que lo realmente nuevo no es nunca una continuación sin más de lo ya hecho ni tampoco una brusca ruptura con el pasado, sino más bien algo que realiza posibilidades ocultas en lo anterior, la poesía de Lezama Lima se propone una revisión, una relectura de la tradición para encontrar una originalidad que se siente deudora de una antigüedad milenaria y apuesta por una identidad de lo cubano alejada tanto de la mentalidad culturalmente colonizada como del rechazo de lo europeo.

Como la de los grandes autores –Goethe, Baudelaire, Martí– que, en diversas épocas y períodos, reflejaron los problemas de su tiempo, la poesía de Lezama Lima elabora un sistema de expresión estrictamente personal cuya interpretación nos obliga al ejercicio de una lectura con método, sobre todo cuando, como señala la autora, se pretende realizar una lectura analítica que pueda ofrecer después una interpretación de los textos.

Para elaborar este método, Remedios Mataix no apela a la estéril disección del tejido verbal de Lezama ni a la sistematización de los recursos expresivos que cristalizan en su poesía sino que acude a un sistema más vivo y más dinámico, el surgido de los aportes de la poética de lo imaginario fraguada por Gaston Bachelard y ampliada por Gilbert Durand que, por medio de los universales antropológicos de lo imaginario, intenta determinar la manera en que el autor elabora sus símbolos y la forma como estos representan su visión del mundo.

La tarea en una poesía como la de Lezama Lima, que apostó en todo momento por un saber nuevo surgido de lo que denominaba «la fértil oscuridad», no resulta nada fácil, sobre todo si se tiene en cuenta que esos «universales antropológicos de lo imaginario» de los que hablara Durand, adquiere en cada autor un significado diferente y no siempre previsible que sólo puede descifrarse acudiendo al discurso en que aparecen, pero es precisamente en ese seguimiento de Lezama como guía iniciático de sí mismo donde este ensayo de Remedios Mataix resulta particularmente esclarecedor, pues no sólo nos desvela las claves de su universo imaginativo sino que, al mismo tiempo, analiza su ideario estético y rastrea su realización práctica en textos de ficción y ensayo que, aparentemente, parecen encargarse de otros temas.

Samuel Serrano

Utopías juveniles. De la bohemia al Che, *Hugo E. Biagini, Leviatán, Buenos Aires, 2000, 106 pp.*

Como el curso de la vida, que se inicia movido por la imaginación y la vitalidad y termina agotándose en la extenuación y el hastío, los años que hemos dado por agrupar en siglos parecen otorgarnos en su inicio la ilusión de un nuevo amanecer para acabarse hundiendo en las sombras de la noche. De ahí que un recuerdo de las utopías juveniles que avivaron los febriles sueños de la pasada centuria, como el que realiza Hugo E. Biagini en este ensayo, resulte importante para averiguar qué queda de esa siembra y esa siega y lo que cabe esperar de la inquietud utópica en tiempos en que un individualismo cerril parece condenar al descrédito cualquier intento colectivo de mejoramiento social.

En este apretado recuento de los ideales utópicos del siglo XX, que va desde la bohemia parisina de principios de siglo hasta el fusilamiento del Che Guevara en las selvas de Bolivia, el ensayista argentino centra su reflexión en el vínculo existente entre juventud y utopía y en los mecanismos dialécticos que pueden propiciar cambios de actitud tan marcados como el que se advierte entre la generación de postguerra, que reivindicaba en sus acciones y proclamas ideales cuasi épicos, y la actual generación postmodernista, que parece sumida en un desdén absoluto por las cosas del mundo en general.

La bohemia vanguardista de la París de la *belle époque*, que reaccionó por medio de la imaginación contra el positivismo deshumanizante y el orden burgués, y exigió la libertad en todo denunciando la mentira, la inmoralidad, la hipocresía y la pudibundez de su tiempo, es la primera de las actitudes utópicas juveniles de este siglo estudiadas por Hugo E. Biagini en estas páginas. Por medio de citas y testimonios de autores como Rubén Darío y Rodó, que defendieron en numerosos artículos la actitud y los ideales renovadores de la bohemia, y de la reacción de sus detractores como el alienista Max Nordeau, que enjuició como degeneradas casi todas las expresiones literarias, políticas y filosóficas de la época, el ensayista argentino señala los alcances y limitaciones de esa actitud iconoclasta que se extendió con sus imprecaciones contra el orden establecido desde la capital intelectual de Europa a la París austral, Buenos Aires, e influyó decididamente en la formación espiritual del pasado siglo.

Romántica en sus inicios y a veces deliberadamente extravagante en sus propuestas, la bohemia, como grito de rebeldía levantado contra el burgués, derivó más tarde con el naturalismo y el impresionismo hacia una militancia política que no sólo se oponía francamente a

la burguesía sino también a la misma civilización europea en su conjunto en un empeño quijotesco que, según Biagini, debe sumarse a las críticas contra el capitalismo que, por distintos motivos, venían sosteniendo tanto la izquierda como la derecha y que, a través de imágenes equivalentes, llevarían a asimilar la protesta de esos sectores bohemios a las filas del proletariado, originando la ideología del juvenilismo según la cual «les correspondía a los jóvenes asumir los problemas sociales y ejercer un cambio de estructuras que condujera al establecimiento de relaciones más humanitarias».

La resonancia de una figura como el pensador francés Romain Rolland en la inteligencia y las juventudes de América Latina, y la singular atracción que la imagen del revolucionario Ernesto Che Guevara ha ejercido sobre la juventud mundial, conforman la segunda parte del análisis de los anhelos utópicos de este siglo realizada por Biagini.

Eslabón fundamental del pensamiento y la sensibilidad juveniles a ambos lados del Atlántico, el pensamiento de Romain Rolland, que se comprometió con el papel renovador que, según él, América Latina debía cumplir ante el mundo, fue avalado por intelectuales de la talla de José Ingenieros en Perú y José Vasconcelos en México, hasta llegar a convertirse en el elemento aglutinante de artistas, pensadores, y estudiantes latinoamericanos que, en la época de entreguerras, aunaron sus esfuerzos en la fe de una renovación espiritual opuesta a la explotación y cosificación del hombre.

La figura del rebelde latinoamericano por antonomasia, el comandante Ernesto Che Guevara, y el análisis de la singular atracción que su imagen ha ejercido en la juventud mundial, cierra el recorrido por los ideales utópicos del siglo XX que Biagini realiza en este ensayo. Muerto en su intento por crear una sociedad nueva que otorgara una verdadera igualdad de derechos y oportunidades a los hombres, la imagen de Guevara, con su boina negra y su brillante estrella, se ha convertido, desde su muerte, en símbolo de reivindicación y protesta para los estudiantes e inconformes de Europa y América, y al abordar sus múltiples facetas de combatiente, ideólogo, mártir e ídolo caído, el ensayista argentino intenta establecer las causas del magnetismo y la fascinación que su figura ha ejercido a lo largo de tres décadas sobre jóvenes de distintas latitudes y condiciones sociales.

Con una prosa ágil que no desdeña el humor ni el apunte ingenioso y que apela por igual en sus reflexiones a citas de autores connotados como Fernando Aínsa, Karl Mannheim y otros, y a versos de cantoautores como Joan Manuel

Serrat, Hugo E. Biagini elabora un fervoroso análisis de la vinculación que existe entre juventud y utopía, y del papel que cabe esperar de esta alianza en el futuro, en la confianza de que, si bien los años traen consigo el desmoronamiento de los sueños, estos fracasos «no llegan a borrar los inconmensurables adelantos que se han alcanzado gracias al pensamiento y a las causas utópicas».

Inmaculada García Guadalupe



Los libros en Europa

Lo femenino y lo sagrado, *Catherine Clément y Julia Kristeva, Traducción de Maribel García Sánchez, Cátedra, Madrid, 2000, 232 pp.*

En forma de intercambio epistolar, la antropóloga Clément (Dakar) y la escritora y psicoanalista Kristeva (París) reflexionan sobre los dos ingredientes del título, una dualidad más que antigua, quizá prototípica. Lo sagrado aparece, así, como la revuelta instantánea que atraviesa el cuerpo, la vida misma (y el lugar que cada cultura da a la mujer como productora de vida), la maternidad, la aparición del sentido, un erotismo ennoblecido, la literatura, el desorden o caos original (frente al orden masculino), el amor, la imaginación (Kristeva: «la ternura que es la posibilidad de contar la historia del deber»).

Como se ve, casi todo puede ser sagrado y femenino a la vez. Obviamente, la agnóstica Clément y la atea Kristeva viven obsesionadas por las religiones, especialmente la segunda, a quien fascinan las santas, las místicas y la Virgen. Un cierto narcisismo feminista impregna esta reflexión a dos voces, que intenta situar en el lugar del héroe clásico (el varón activo, volcado a la construcción y a la destrucción de mundos) a la moderna heroína de la intimidad, el fundamento y la inmanencia.

En otro aspecto, estas caedizas meditaciones se entroncan con una preocupación mayor de nuestro tiempo: dónde situar lo sagrado en un mundo secularizado, en el cual, si todo es profano, nada lo es y la profanación misma, o sea la modernización, se convierte en un fetiche.

A la vuelta de variadas erudiciones, la imagen de la mujer que se rescata en este dúo femenino, es la ancestral de la madre, el ser íntimo que vincula lo divino con el sexo y, de última, con la vida inmediata que es, también, la vida mortal anhelosa de eternidad. Tema insistente, quizás, ajeno a la historia y situado en la legendaria prehistoria donde fuimos unidad primordial, menos y más que sujetos, fragmentos de una madre.

Falso amanecer. Los engaños del capitalismo global, *John Gray, Traducción de Mónica Salomon, Paidós, Barcelona, 2000, 302 pp.*

Globalización y *laissez-faire* universal son, para Gray (London School of Economics) el resultado

de un enfrentamiento entre dos vertientes de la Ilustración: el capitalismo y el comunismo. El primero ha ganado, de momento, la partida, y está encargado de controlar el funcionamiento de un mercado mundial libre cuya nota esencial parece ser la inestabilidad. Entonces: ni armonía ni estabilidad, a pesar de las promesas ilustradas.

El diagnóstico de Gray no es precisamente optimista. La globalización está socavando la libertad y la democracia. Los antiguos países comunistas se encaminan hacia modelos de sociedad y economía nada occidentales. La sociedad norteamericana, en lugar de modernizarse, se torna arcaica por las desigualdades que genera y aumenta, y la altísima proporción de marginales y convictos que produce. En otros espacios, crecen las contestaciones: fundamentalismo, xenofobia, neocomunismo. Debilidad familiar, vida fragmentada, multitud de opciones sin sentido son las características constantes de una sociedad nueva, que se ha modernizado y, a la vez, retrocedido.

En particular, Gray se detiene para analizar los casos de transformación «dura» de economías protegidas, estatalizadas y corporativas: México, URSS, China. Con ello marca la divergente deriva que el capitalismo despliega en cada una de ellas y la influencia cultural, especialmente religiosa, que incide en tal divergencia.

Gray, a veces, parece enrostrar al sistema que no sea perfecto. Otras, muestra cierta nostalgia por la economía nacional, delimitada y proteccionista. La inestabilidad que señala no es patrimonio exclusivo del mundo actual, quizá tampoco del capitalismo. La globalización liberal acabará, como todo lo histórico, pero no se trata de un defecto sino de una característica de las empresas humanas.

Dios entre otros inconvenientes, *Xabier Rubert de Ventós, Anagrama, Barcelona, 2000, 178 pp.*

Dos bloques de apuntes conforman esta miscelánea: lo religioso y las «miradas del mundo actual». Con ventaja, el primero es el más conseguido, no sólo por la fortaleza del tema, sino porque revela a un Rubert descreído y apasionado por el problema de Dios. Como Job, reprocha a un dios inexistente la presencia del Mal en la creación. En efecto, el más dramático asunto intelectual del pensamiento religioso es la indiferencia de Dios, el hecho de que no gobierne el mundo con su infinita y bondadosa sapiencia. Existencialmente, lo trágico de este mundo creado es que sin el Mal no es posible percibir el Bien ni, en consecuencia, llevarlo a cabo.

En otro orden, Rubert critica las vulgaridades de nuestra educación religiosa, flojamente católica, que ha terminado retratando a Dios como un cacique que supiera economismo neoliberal. De última, lo inalterable del orden quizá sea la amarga y decisiva prueba de su existencia.

Menor interés ofrecen los esquicios de la segunda parte, destinados a criticar la tópica del mal llamado pensamiento posmoderno: globalización, idea única, lo políticamente correcto, los descoloridos mitos de la antigua izquierda revolucionaria y sus intelectuales críticos, las vanguardias y los vanguardismos, la confusión entre moda y modernidad, el feminismo revisitado, etc.

Más que su valor como ensayo, que no lo es, este divagario de Rubert, servido con la habitual e irónica elegancia de su prosa, sirve como síndrome de nuestra época intelectual, donde se cumple la paradoja de un pensamiento único que produce dispersión y fragmentación, como si el mundo fuera virtualmente uno y realmente ni se sabe cuántos.

El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad, *Juan Carlos Pérez Gauli, Cátedra, Madrid, 2000, 314 pp.*

La publicidad visual ha heredado siglos de antropología de la imagen o, lo que equivale a ella, una modelización del cuerpo humano. Le ha añadido su valor de objeto de cambio, de excitador consumista. Con ello, una alteración alquímica: también el cuerpo es una cosa mercificable, algo digno (o indigno) de recibir un precio.

Pérez Gauli, con minucia de erudito, enumera las distintas maneras de organizar este pasaje, por medio de cuerpos vestidos, desnudos, conformados, deformes, quietos, móviles, castos, lascivos, infantiles, maduros, energéticos, laxos, sexuados, asexuados, paradigmas de normalidad o anomalía, retratos, detalles, estereotipados, personalizados, etc, etc.

Su conclusión tética es que la publicidad actual promueve un culmen de la especie que es un individuo blanco, occidental, joven, de rostro impersonal, que se exhibe quieto y semidesnudo, desagregado de los demás, un término medio atlético si es varón y un estereotipo racial si es mujer, en todo caso, enjuto, desgrasado, modelado por una buena serie de gimnasias.

El autor examina, en otro sentido, el doble flujo de la ideología publicitaria, que ha liberado la imagen pública del cuerpo de antiguos tabúes sobre lo que se podía ver/no ver de nuestras intimidades físicas y, por otra parte, la ha sometido a una regulación modélica que indica cómo debemos ser si queremos ser algo (ya que no alguien) en el uni-

verso, cada vez más universal, valga la insistencia, de la mercadotecnia.

Los últimos días de Hitler, *Hugh Trevor-Roper, Traducción de Eduardo de Guzmán y Susana Pellicer, Alba, Barcelona, 2000, 367 pp.*

A fines de 1945, Trevor-Roper, entonces empleado de la inteligencia británica, recibió el encargo de averiguar qué había sido de Adolf Hitler, desaparecido desde mayo de aquel año. Así empezó una investigación sobre el final del déspota nazi, que se publicó en 1947 y fue retocada en sucesivas ediciones. Esta traduce la séptima (1995).

El historiador reconstruye con minucia novelesca el ocaso y la liquidación del gobierno nazi, con un pulso muy atractivo de filme de suspense. Permite ver la crisis de una mentalidad paranoica (todo nacionalismo lo es) que se encuentra con el omnipotente perseguidor que lo derrota y somete: la alianza de la raza eslava con la judería internacional. Hundido a quince metros bajo tierra, dando órdenes y profiriendo amenazas de muerte sobre ejércitos inexistentes, invocando a un imperio en ruinas, Hitler proclama la traición universal de los suyos y descubre su pasión esencial: aniquilar. Como Wotan, el personaje de su amado Wagner, destruye el mundo para impedir que sus enemigos se queden con él. Y como en un segundo acto de *Tristán* en clave de culebrón, se casa con Eva Braun un día antes del doble suicidio, el único día de su vida en que Fraulein Braun exigió ser llamada Frau Hitler.

Aparte de cronista y detective, Trevor-Roper es historiador y extrae sus conclusiones: Hitler fue vencido porque era un dictador, un poderoso irresponsable e incontrolable, cuyos errores no podían ser señalados ni admitidos. Esto llevó a una paulatina degradación de técnicos y militares, al encierro y la psicosis histórica, la vecindad de una sociedad ignorante del mundo y delirante de omnipotencia. El tópico de una Alemania grandiosa y fracasada: el ocaso de los dioses. Un libro para repensarlo: en el corazón del mundo civilizado anida siempre su peor enemigo.

Relación del viaje de España, *Madame d'Aulnoy, Traducción de Pilar Blanco y Miguel Ángel Vega, Cátedra, Madrid, 2000, 335 pp.*

La baronesa d'Aulnoy es conocida por sus cuentos para niños y por el intento de deshacerse de su marido con la ayuda de un amante y otros parientes. Tuvo familiares en

España y tal vez viajó por el país, aunque el extremo es discutido por los historiadores. Hace años Gabriel Maura estudió con minucia estos *Viajes*, mostrando sus incongruencias, falsedades y exageraciones, todo lo cual lo inducía a pensar que la autora se había valido de otras memorias y de tradiciones orales. En cualquier caso, estos recursos suelen ser habituales en los libros de viaje.

El texto es ameno y divertido, pues entrevera descripciones, cotilleos, traslados e historias personales, suerte de fugaces novelas, mezcolanza de gusto barroco. Acredita el retrato tópico del español en los umbrales de la decadencia (Felipe IV, Carlos el Hechizado): orgulloso, vanidoso, ignorante de su pobreza cuando la hay, valiente, quisquilloso en punto de honor, iracundo, violento, paciente, obstinado, perezoso, meditativo, desinteresado, pródigo y poco ahorrativo, fiel a la palabra empeñada, rápido de ingenio y comprensión, de escasa perseverancia en el estudio, nada industrioso, respetuoso con las mujeres, altivo, ceremonioso y vengativo.

La viajera nos acerca noticias menudas sobre vestidos, casas, comidas, ceremonias de la corte, fiestas populares, la religión (un catolicismo pomposo y lleno de supersticiones más bien tradicionales y escasamente doctrinales) y algunas intrigas de familia que, en la sociedad nobiliaria, alcanzan categoría política.

Los libros de viaje se hacen, en buena medida, con opiniones prototípicas. Poco importa si se adaptan a la realidad antropológica, pues la percepción de quien observa se construye, en parte, con tópicos. Las creencias integran la realidad. Hubo un paradigma de español barroco en la mente de los vecinos y que acabó siendo una parte de la realidad de España. Madame d'Aulnoy lo atestigua con buen sentido del viaje instructivo, la amenidad del siglo.

Violencia política en la España del siglo XX, *Santos Juliá (ed.), Taurus, Madrid, 2000, 422 pp.*

Un equipo de especialistas se distribuye el sumario de este libro: Carolyn Boyd, Mercedes Cabrera, Jordi Canal, Julián Casanova, Julia de la Cueva Merino, Florencio Domínguez Iribarren, Eduardo González Calleja, Pedro González Cuevas y Fernando del Rey Reguillo. Los campos que cubre la miscelánea nos llevan a la violencia de inspiración religiosa, anarquista, socialista, anticlerical, patronal, etarra, pretoriana y estatal. Desde las guerras carlistas hasta la actualidad, es observable que, con la

sangrienta frontera de la contienda civil (1936-1939), la violencia fue la moneda corriente de la vida política española durante un siglo. Quizás el único período no violento de nuestra historia sea, en régimen de libertad y con la excepción del terrorismo, el que se inicia con la transición a la democracia y alcanza al Estado de derecho, aun teniendo en cuenta sus limitaciones de hecho, propias de cualquier institución humana.

Aparte de la crónica puntual de las violencias, el volumen hace un amplio recorrido por las explicaciones ideológicas de ellas, lo cual deja ver la importancia filosófica, si cabe el adjetivo, que la violencia tuvo en la España del siglo XX y, si se quiere, en toda la Europa del tiempo. Se practicaba la violencia porque se creía, con diversa matización, en su bondad revolucionaria o meramente higiénica, regeneradora o restauradora, misional o estratégica. La vida era la guerra y lo bélico no era excepcional sino todo lo contrario: la manera habitual de relacionarse con el otro, que era el aliado o el enemigo, nunca el semejante.

No por conocido, el tema deja de tener actualidad, porque el presente de la historia sólo es tal en relación al pasado. Para escudriñar quiénes somos, lo mejor es averiguar qué hicieron nuestros antecesores y qué ha quedado dicho por ellos en el huidizo texto de la historia.

Dios lo ve, *Oscar Tusquets Blanca, Prólogo de Eduardo Mendoza, Anagrama, Barcelona, 2000, 263 pp.*

Cierta vez, el arquitecto Edwin Lutyens observó a uno de sus alumnos que Dios ve todos los defectos de nuestras obras. La mirada total de ese personaje inconcebible es motivo de creencia para el crédulo y un mero supuesto (hagamos de cuenta que Dios existe) para el agnóstico. Esta última es la postura del arquitecto Tusquets, que dirige su mirada de Argos en múltiples direcciones, como si heredase la curiosidad totalizante y divina antes aludida.

Así vemos con él la obra curiosa y secreta de Lutyens, la remodelación del Palau de la Música de Barcelona, que descubre una perspectiva trasera oculta, una colección de imágenes espectaculares del ese gran espectáculo que fue Salvador Dalí, la permanencia del realismo desde el antiguo Egipto hasta Antonio López, las obras de arte inopinadas de la ingeniería auxiliar de la arquitectura, las variables concepciones del jardín en diferentes climas y culturas, las pinturas y esculturas superpuestas en un trabajo de abocetamiento progresivo en Miguel Ángel y Velázquez, el toreo como una escenificación de la muerte y un arte en el borde de la vida que la define como mortal, o sea como formal (la inmortalidad sería deforme).

Un hilo rojo parece atar esta miscelánea y convertirla en un libro: la inapresable realidad obliga al hombre a hacer de Dios, pero que en vez de verlo todo, apenas consigue mirar un montón de cosas con unos ojos cósmicamente miopes. Y en ese afán totalizador que no se puede medir con la totalidad, va conformando cosas que se afirman como bellas: pistas para aterrizajes extraterrestres, apócrifos de Durero firmados por Dalí, toros metamórficos picassianos, el inacabable membrillo de Antonio López, jardines de piedra y arena, es decir todo lo que Dios ve, algo de lo que Dios ve.

Nostalgia del absoluto, *George Steiner. Traducción de María Tabuyo y Agustín López, Siruela, Madrid, 2001, 133 pp.*

En 1974, Steiner leyó por una radio canadiense las cinco conferencias que componen este volumen. En ellas aborda el tema de la sustitución hecha por la modernidad de las religiones históricas. Para las elites: el marxismo, el psicoanálisis y la antropología estructural (tres creaciones judaicas, según Steiner, debidas a Marx, Freud y Lévi-Strauss). Para las masas: astrología, orientalismo de baratillo, satanismo descafeinado.

La conclusión de Steiner es que el hombre padece y pone en escena, a la vez, su nostalgia de absoluto. Es un carnívoro cruel y sublime, capaz de sacrificarlo todo, incluida la supervivencia de la especie, a la persecución (carguemos las tintas: la cacería) de la verdad. El hombre ama el obstáculo y goza intentando la superación de cuanto considera un impedimento a su interminable expedición de caza.

La meditación de Steiner parte de los dos grandes fracasos de Occidente: la religión y la Ilustración, que es su crítica. Aquélla no ha podido evitar las catástrofes históricas conocidas; ésta no ha acertado a sustituirla sino, apenas, a secularizarla. Vivimos en un universo finito y mortal que, lejana pero insistentemente, nos envía el mensaje radical de la vida: morirás.

En tono simplificador, sencillo y didáctico, Steiner anticipa los términos de su actual crisis intelectual, que él intenta resolver volviendo a la religión de sus ancestros, el judaísmo. De tal forma, se coloca siempre en terreno seguro, optando por la Iglesia Eterna de la Caída sin Redención o por sus construcciones sustitutorias para el mandarinato occidental. De nuevo: Moisés está al principio y al final, en el Antiguo Testamento y en el último libro de Freud.

Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera (1947-1987), *Peter Brook. Traducción de Eduardo Stupía, Alba, Barcelona, 2001, 405 pp.*

En un vasto manojo de artículos y notas, Brook teoriza, adoctrina, describe experiencias, traza retratos, resume lecturas. Sus presupuestos teóricos parecen sencillos: en un espacio vacío, el actor busca su actuación pura y el director va aprendiendo de dicho ejercicio, aparentemente sin técnica ninguna. Finalmente, el texto se lleva a escena y el trabajo actoral se sigue modificando infinitamente, gracias al contacto con el público. Actuar se vuelve una dialéctica que dispara hacia el reino de la utopía donde se consigue esa actuación pura que no es recitado, coreografía, mimodrama, canto ni exhibición de una personalidad, sino todo eso y algo más, indefinible, que recupera el remoto origen cultual y religioso del teatro.

El actor alcanza, con Brook, un estado similar al producido por la droga: derogación de la subjetividad y aparición de la verdadera individualidad. Santo, dios, médium, se revela y se olvida. El espectador asiste a una suerte de liturgia improvisada donde se instaura ese suplemento de realidad llamado arte, la realidad imitándose a sí misma.

Brook ha recorrido el mundo en busca de elementos para su experimentación: actores ingleses de sólida formación académica, máscaras de Bali, madre de santos brasileñas, danzarines africanos, niños perdidos en una isla despoblada, Jeanne Moreau y John Gielgud, textos antropológicos y Shakespeare, el Mahabarata, Weiss y Golding. Tal vez siga buscando esa imposible pureza histriónica que acicatea su trabajo. La imposibilidad de llegar a la meta le proporciona incontables caminos y este libro, que no lo es y acaba siéndolo, es el cuaderno de ruta que documenta cuarenta años de caminata.

B. M.

El fondo de la maleta

La eligencia

Alguna vez, Ortega y Gasset llamó la atención sobre el hecho de que las palabras inteligencia y elegancia tienen una raíz común: la *eligentia* latina, la cualidad de quien sabe elegir. Tanto el inteligente como el elegante poseen la sabiduría del buen elector. Quizá cabría añadir un tercer término, el de diligencia, ese proyecto de servicio que –otra vez Ortega– caracteriza al hombre noble. Y ya que estamos semánticos y un poco etimológicos, se ruega no confundir nobleza con aristocracia.

Inteligir es discernir, distinguir, preocuparse por lo distinguible, lo distinguido y lo distinto. Inteligir es aceptar y explorar la diversidad del mundo, en todo lo que tiene de inteligible (valga la insistencia) y también de enigmática, ya que el primer acto de la inteligencia es la admisión de lo que podemos y no podemos entender. El creer que todo es inteligible o que nada lo es nos conduce a la confusión, el trance o el éxtasis, pero no al conocimiento.

Vaya lo anterior para volver al par inicial. La elegancia, en efecto, parece una cualidad personal, íntima, que se proyecta hacia el afuera una vez que ha arraigado en el adentro. Se es elegante como se es inteligente, por una vocación selectiva. Nada menos elegante que el esfuerzo por aprender la elegancia, la constitución de un código de la elegancia. El primer caso es el que conocemos por cursilería; el segundo, una operación de *marketing*, en la cual una empresa nos asegura la elegancia introyectada desde fuera si nos avenimos a comprar sus productos. Yo selecciono por ti, dice el vendedor, y nos llena los armarios de objetos elegantes.

Las tres palabras pertenecen al ámbito de la libertad y, por lo mismo, del riesgo. El saber elegir no nos proporciona certezas; muy por el contrario, nos exige apostar. Ganamos o perdemos pero, en cualquier caso, el mundo se habrá enriquecido con nuestro gesto aleatorio, y nosotros con él, con el gesto y con el mundo.

Colaboradores

JUAN CARLOS ARA TORRALBA: Crítico literario español (Huesca).
PEDRO CARRERAS LÓPEZ: Historiador español (Universidad Complutense, Madrid).
EMETERIO DÍEZ: Crítico cinematográfico español (Madrid).
INMACULADA GARCÍA GUADALUPE: Crítica literaria colombiana (Madrid).
RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: Ensayista y crítico colombiano (Bonn).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
JUAN JOSÉ SEBRELI: Ensayista y crítico argentino (Buenos Aires).
SAMUEL SERRANO: Crítico literario colombiano (Madrid).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico español (Madrid).
DAVID VIÑAS PIQUER: Crítico literario español (Barcelona).



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 200 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario - USA	*Correo aéreo - USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Centenario de Leopoldo Alas "Clarín"
Vicente Colorado
Germán Gullón
Consuelo Triviño
Adolfo Sotelo Vázquez
Miguel Ángel Lozano Marco
Juan José Sotelo



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES



AGENCIA ESPAÑOLA
DE COOPERACIÓN
INTERNACIONAL





800 Pts.